

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب



منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة تينري ونزو

العدد الأول: ماي 2006

77777

إعداد إلى إخواني في منطقة القبائل
أحببتكم في الله - عبارة عبد الرحمن
(مستغاثم)

الخطاب

دورية أكاديمية محكمة تغطي بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -

للإتصال: مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري - تيزي وزو -
Tél fax: 026 21 32 91
Email: LABO_LAD@MAKTOOB.COM

الامل

دار الامل

للطباعة والنشر والتوزيع

رقم S3197 عبارة EPLF هي 600 مسكن

المدينة الجديدة - تيزي وزو

الهاتف: 026 - 21 - 96 - 55

الفاكس: 026 - 21 - 07 - 21

العدد الأول: ماي 2006

أحراره فديي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

الإصدار القانوني، 1664 - 2006
ISSN : 11-12 7082

لوحدي الغلاف للفنان، محمد الله فحادي

الرئيس الشريفة

أ.د. رابع كحلوش - رئيس جامعة تيزي وزو-

المديرة المسؤولة: د. أمينة بلعلي
رئيس التحرير: أ. السعيد بوطاجين.
أمين التحرير: أ. شمس الدين شرقي

هيئة التحرير

د. صالح بلعيد
د. مصطفى درواش
د. محمد يحياتن
د. أحمد حيدوش
د. محبوب بلحمجوب
د. بوجمعة شتوان
أ. حورية بن سالم

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. لخضر سوامي - فرنسا-
أ.د. لها خير بك ناصر - لبنان -
أ.د. نضال الصالح - سوريا-
أ.د. محمد سالم سعد الله - العراق -
أ.د. شعيب حليفي - المغرب -
أ.د. محمد الباردي - تونس -
أ.د. يولاندا غواردي - إيطاليا -
أ.د. سلطان سعد القحطاني - السعودية -
أ.د. لخضر جمعي - الجزائر-
أ.د. عبد الله العشي - باتنة -
أ.د. عبد المجيد حنون - عنابة -
أ.د. رشيد بن مالك - تلمسان-
د. حميدي خميسي - الجزائر-
د. حسين خمري - قسنطينة-
د. نورة تيقزيري - تيزي وزو-
د. محمد داود - وهران -

كلمة المخبر

منذ أن تأسس مخبر تحليل الخطاب سنة 2003 ونحن نسعى إلى إيجاد صيغ مثمرة لتفعيل جهود أعضائه، من أجل خلق حوار فعال في الساحة الثقافية الجزائرية. لقد كان انشغال المخبر مركزا على فتح شعب في تحليل الخطاب واللسانيات العربية من أجل تكوين مكفاءات علمية قادرة على التحصيل الجيد للمعارف الحديثة ومتمكنة من التوصل إلى المنهج وساعية إلى التأسيس للفعال.

ولما شعرنا أن هذا العبء الثقيل يتوجب علينا النهوض به كاملا، فكرنا في إحداث منعطف جديد في المخبر عادة ما يكون بداية ما تشغل به مختلف المخابر العلمية في الجامعة الجزائرية، والمتمثل في إنشاء مجلة تكون لسان حال المخبر، وتتجاوز به حدود جامعة مولود معمري إلى الخارج، وتكون واجهة تعكس جزءا من نشاط أعضاء المخبر الذين نشر لهم المخبر أعمالا في مختلف التخصصات في اللغة والأدب، خاصة أن صلات تحليل الخطاب بهما (اللغة والأدب) تزداد كل يوم رسوخا واتساعا، كما تزداد صلاته بمختلف المعارف تميزا كالفلسفة والسيميائيات واللسانيات والتداوليات وغيرها، الأمر الذي يرفع التعارض بين التنوع في مجالات تحليل الخطاب من جهة وخصوصية اللغة والأدب من جهة ثانية. ولعل ذلك ما تعكسه طبيعة الفرق التي تكون المخبر حيث تشتغل الأولى في المتخيل السردي، وتنظر الثانية في الحداثة وفي آخر ما توصلت إليه المناهج الحديثة في مجال تحليل الخطاب الأدبي، وتحملت الفرقة

الثالثة على هاتقها إشكالية المصطلح والمصطلحية في العلوم الإنسانية
أما الرابعة فتهم بالدراسات الانثروبولوجية للأدب الشعبي الجزائري.
ومن هذا المنطلق وجدنا أن المسؤولية المنوطة بنا تقتضي أن نوصل
المضمون بالوسيلة فتكون المجلة همزة الوصل بينهما.

لا تؤثر المجلة توجهها عن آخر. وإنما إيماننا منها بالاختلاف
والتحاور الفعال، لم تأخذ بتوجه مخصوص، لزيادة التواصل والتكامل
والتعدد والتراكم المعرفيين، وهما من أهم مبادئ فلسفة المعرفة التي ترو
إلى المقاصد قبل معرفة الوسائل. وحسبنا أن تكون مقاصدنا، التوصل
بأسباب العلم الصالح والمعرفة النافعة من خلال إثارة السؤال، وتجاوز
الفكر الواحد، من أجل أن يكون لكل واحد منا الحق في الدخول في علاقات
حوارية مع الغير.

ليس غرضنا في هذه الكلمة تبرير الاختلاف الواقع في مضامين هذا
العدد، وقد لا يكون فيه ما يوحي بالاختلاف أصلا، ولكن من أجل أن نكون
في مستوى انشغالات تحليل الخطاب الذي أصبح يشمل مجالات متعددة
يتجاوز من خلالها المناهج ليقف في نقطة تماس مع الفلسفة، وليست
الكتابة في إطاره سوى بعض أفق انتظار الإنسان في هذا الوجود.

وفي الأخير لا يسعني سوى أن أتقدم بالشكر والعرفان لكل من
تعاون معنا من الداخل والخارج فجازاهم الله عنا بكل خير.

والله ولي التوفيق

كلمة مديرة المخبر:
الدكتورة أمينة بلعلي

السعيد بوطاجين

منذ صيون ونحن نأمل في إصدار مجلة أكاديمية لعلمين جهود الباحثين وحلق نقاليد لكسر
شكوك الشفافية التي أصبحت همزا ولما. ولا يمكن الاعتقاد أبدا أنه بمقدور أية جامعة
الذهب بعدا ما لم نحن القول لحدود فعلا قابلا للحدول لأنه مدون.

وها هو العدد الأول من مجلة المصير يفتت في أول تجربة له اجتهادات الأساتذة
والباحثين، بانتظار تنويعات أخرى أكثر احوالية.

مبلاط القارئ تعدوا في المناهج والرؤى ولهاها في المصطلحات والمفاهيم عامة. بيد أن
هذا التراء سيفتح أفق المسألة المستمرة من أجل معرفة حقائق المناهج ومرجعياتها ومدى
قدرتها على التعامل مع الخطاب، مهما كانت طبيعته، ومهما كان سياق إنتاجه ودلالاته المعنوية
ونمطيات معانيه.

إن غفل طرائق التحليل لا يعني التأسيس على الأحادية المنهجية أو الرؤيوية، وهذه
التسويات الطرفية القائمة على المفاضلة، ليست أحسن السبل لتصور المدارك. فحة دانما
عدولات من شأنها إضافة ليس بالخروج عن المعار المتواتر، خاصة عندما تقوم على خيارات
جذلية أو رؤيوية منسجمة وواعية.

في هذا العدد شيء من التناس، فلسفة التأويل، علم الدلالة، سيمياء التواصل، علم
الاجتماع الأدبي، علم السرد، اللسانيات، علم اللغة، البنية، النحو، التداولية والفلسفة. إننا
نحسب هذا التوجه، المبني على اختلالات بينة، هو تكامل ضروري من شأنه نقادي المواقف
الصنمية الناتجة عن محدودية البصيرة.

لا يوجد في الحياة طريق واحد يقود إلى المعنى. الحقيقة الواحدة حقائق والمقصد مقاصد،
وليس الواقع سوى عين الراشي المعرضة للخطأ والاستبدالات التي عليها التوقع وتباين
السياقات وأسس التلقي ومستوياته.

نبه القارئ إلى أن هذا العدد جاء بعد لأي وفي ظروف استثنائية، ونحن على يقين من
أن الموضوعات القادمة ستكون أكثر تخصصا وانضباطا، ما يعني أن هناك نقائص استفادها

لاحقا بن شاء الخالق وشتا. كما أنا منسى مستقبلا إلى اعداد اعداد تتناول حقولا دقيقة
يشرك فيها أكادميون، وهذا لن يتحقق إلا بملاحظاتكم وإسهاماتكم التي متضمنة ما نسر من
عنتمنا.

محمد السعيد بوطاجين

دواست

عولمة الناص ونص الهوية

د. آمنة بلعلی

جامعة تعزّي وزو

تطرح مقولة الناص *Intertextualité* عددا من القضايا القدية، وتثير عددا من التساؤلات، لعل أهمها: كيف يمكن من وجهة نظر إسلامية أن نقيم الناص نفسه؟ وهل يعد التعالق بين النصوص - من وجهة النظر السائدة عندنا بتأثير من الغرب - إهدارا للهوية النصية؟ وهل يعتبر الناص - من وجهة النظر هذه أيضا - عائقا بنويا يقف دون تحقيق خصوصية التشكيل اللغوي للأديب؟ ثم ما علاقه بخصوصية الأجناس الأدبية عند الشعوب، وكيف استغل من قبل البعض لتجسيد مطالب الحداثة وما بعد الحداثة، وكلّ منهما أسهم وبأشكال مختلفة أحيانا، ومتشابهة أخرى في إلغاء الهوية، تبعا للدعوة إلى إلغاء الأنماط الأساسية للفكر والإبداع وعلمنة الأخلاق، وما هو السبيل إلى حفظ هوية الناص ونصوص الهوية؟

لما لا شك فيه أن الناص يشكل تحديا بالنسبة إلى الأديب، لأن الكتابة القائمة عليه تتطلب كتابا يمتلك، إلى جانب موهبته الإبداعية، ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة. لقد انتهى عصر الشاعر الغنائي الذي تكفيه مشاعره، وطاقته اللغوية لإنشاء قصيدة. لم تعد الذاتية كافية لأن تعطي مصداقية للشعر ولا للشاعر، ذلك أن التراكمات المعرفية تفرض حضورها على الكاتب، وتفتح باب عالمه.

لقد أصبح الكاتب المعاصر نموذجاً للإنسان المثقف، المنفتح على الماضي وعلى الآخر، يعيش في عالم مركّب ثقافيا وحضاريا، ومن ثم فقد تمكن من إقامة حوار في ذاته بين الثقافات وبين النصوص والخطابات، ومن الطبيعي أن يتعكس هذا الحوار في كتابته على شكل نصّ مركّب من لغات متعددة، ويأتي هذا النص المركّب معبرا عن الذات والآخر، على الحاضر والماضي معا، وعلى البين والدامن أيضا، إنه يجمع المتناقضات، ويفرق المتجانسات، كما يعيد تشكيل الصورة المألوفة للإبداع والتلقي معا.

إن القارئ المعاصر لم يعد يستقل بارتياح ذلك الإنشاء الرومانسي الذي يدور حول عالم الوجدان، لقد أصبح يتوق إلى نص مركب يلبي شخصيته المعاصرة التي هي تجمع لمعارف عدة.

لقد ألف الكاتب المعاصر نفسه، فأراد أن يخرج منها قليلا، أصبح يتألف من صورته المكرورة التي تقابله كل صباح، لم يعد يرى في كلماته القديمة ما يعبر عن وعيه الجديد ونجوت الجديدة وحساسيته الجديدة، كان لا بد أن يغير طريقته في الكتابة؛ لأن ما تخزنه ذاته لا تقوى الأمثلة الكتابية الأحادية أن تجتده، فكان لا بد أن يفتح نصه على نصوص أخرى ليضيف إلى تجربته تجارب أخرى. ويأتي التناص ليحقق هذه الرغبة للكاتب المعاصر، فهو إذن، ليس مجرد خيار نصي أو لغوي أو تقنية تضاف إلى مجموع التقنيات الأدبية، إنما هو أيضا ضرورة نفسية وثقافية وتاريخية وحضارية، تمر عن لحظة التفاعل الحضاري التي يعيشها الكاتب المعاصر ومن ثم، فالنص المعاصر مضطر إلى تبني هذه الفلسفة الجديدة للكتابة ليضمن لنفسه الفعالية والحضور التاريخيين.

وعلى مستوى آخر لم يعد المتلقي المعاصر متلقيا أحادي البعد، لم تعد كفاءته القرآنية تنسب الصوص ذات البعد الواحد، بل تفتحت أمام آفاق وأعماق، واختزنت تجربته ما اختزنت من آلاف الصوص، فأصبح يهفو إلى نص يقول له كل شيء في عبارة واحدة، كما كان الكاتب بطمح إلى أن يختصر العالم في كلمة أو جملة. والنص القادر على فعل ذلك هو النص المكتنز، المتلئ بالمعرفة. والقارئ المعاصر قارئ خصب الذاكرة، حين تمر أمام ذاكرته النصوص الأحادية البعد، تنزلق بعفة فلا تترك أثرا، إنه في حاجة إلى نصوص متعددة الأبعاد حين يقرؤها تجمع شتاته، وتلم شظاياها، وتختصر تعددها، أو تزيد بهذه القدرة العجيبة تشظيها لكونها هي الأخرى تقوم على التشظي.

مثل هذا الكلام يزدّد باسم الحداثة والتجديد، كما يرتضيه دعاة التاصيل الذين يفضلون أن لا يبقى المدع العربي والناقد العربي بعيدين عما يقتضيه الراهن بدعواته ورواياته، ولذلك ما أن ترجم مصطلح التناص في نهاية الثمانينات، حتى بدأ الباحثون يتلذذون باكتشافهم له وكالعادة تبين لفريق منهم أن الأمر لا يعدو أن يكون إحدى المقولات التي أطلقها العرب القدماء، سواء في إبداعهم أو في محاولات فهمهم وتفسيرهم لهذا الإبداع. وانتهر لورني

آخر بطروحات من أسس له كالشكلائي الروسي ميخائيل باختين *Mikhail Bakhtine* في حديثه عن مظاهر شتى من التفاعلات الأسلوبية أطلق عليها اسم الحوارية، أو من اصوغ المصطلح ذاته وهي جوليا كريستيفا *Julia kristeva* أو من حاول أن يصوغ له نظرية ممثلة ترصد فيها النبوي الفرنسي جوار جنت *Gérard Genette* مسيرة تشكّل الإبداع العربي بكل أنواعه الشعرية والنثرية منذ اليونان حتى عصرنا هذا، وأمة القاد بحملة من المصطلحات التي تغير الظاهرة، وتعيّن مستويات التفاعلات النصية وآلياتها ووظائفها. وشمل هذا المصطلح كثيرا من الدارسين العرب لاستعملوه استعمالات متباينة، تتنوع بين التوظيف السطحي أو الأولي، حين استعاضوا به عن مفاهيم كالانقياس والتضمين والسرفات ونثر الشعر ونظم النثر والمعارضة وغيرها، وبين التوظيف المنطور الذي يبحث في حركات النص وصلاته. غير أننا لم نجد عندهم، على مستوى الممارسة ما يعكس إسهام الناص في فهم جديد للإبداع، وبضع في الاعتبار جيولوجيا الأدب التي تقتضي أن يتشكل المشهد الإبداعي لأي أمة - كما المشهد الثقافي - ويتحول، ليعكس تحول الواقع وأشكال الوعي والروى في إطار مرجعيته الحضارية، ومن ثم تغير أشكال التعبير، دون أن يلعب ذلك الخط الذي يحمل كل مشهد حلقة في سلسلة أدبية، لينح كل مشهد حساسية جديدة، تصبح لها الكفاءة الخيالية لا تقليدا، وامتنعكالا لا مطابقة، فلتنفنا المفهوم واعتبرناه ظاهرة لا يخلو منها إبداع وظهرت توجهات عدة للكلمة العربية *intertexte* كالنص الغائب والتداخل النصي والتعني النصي والتفاعل النصي والناصية، وسيطر مصطلح الناص لما يحمله من طرافة واحتمار.

إن المعان للمشهد الإبداعي والحدي العربي، يمتن له أن هذه الحساسية الجديدة القوت بمعطيات التجريب والحدالة وتقليد العرب، أكثر مما القوت بالصوغ في إطار تراثا ولغاتنا، فلم نصنع ما من شأنه أن يدخل الإبداع والقدر خاصة ضمن شرطية حتمية، وهي أن يكون السابق شرطا لولادة الجديد وذلك هي قوانين جيولوجيا الأشكال الأدبية والإبداع عامة. ولقد أدى ضباع هذه الشرطية في القدر والإبداع إلى بعض الطواهر التي من آثارها: اضمحلال هوية النص ذاتها، حيث أدى تبنى المفهوم في القدر والإبداع إلى نوع من الاستلاب، وأصبح المدع الحقيقي، هو من يجعل نصه لفساء من الصوص المحلقة من الشعر والنثر والأسطورة والذهانات والفلسفة، ومن ثم شكل الناص هنا على الخلفي، حين يوايه بعده

من النصوص التي قد يعنى عملية الفهم لديه، ويؤكد. ورافق كل ذلك دعوات لضرورة وجود
قارئ معاصر ليس منعزلاً ولا وحيداً، يستعين على كل ذلك الحشد من النصوص بأجهزة
وآلات جديدة للقراءة والفهم والتأويل، لكل شيء يتوازي في الثقافة المعاصرة: نص مركب
من طبقات نصية، وقارئ يهفو إلى المطلق، وجهاز من الأدوات المساعدة على الفهم والتأويل،
تصامم كلها لتشكّل حالة معرفية جديدة، وجه الغرابة فيها أنها لا تستند إلى معايير ولا إلى
أهداف، في حين تستوجب كل حالة معرفية جديدة إلى ما سماه هابرماس *Habermas*
شرط الأخلاق التواصلية، "حيث التبادل المتكافئ ومواجهة الحاجة بالحجة، والقدرة على تبرير
أي ادعاء للصلاحيّة لأجل خلق سياق تواصلية يتيح فرصة التفاهم".

إن الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود. إنها كتابة عبر حدودية، عبر نوعية، عبر
شكلية، عبر جنسية، عبر لغوية عابرة، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين، ومن هنا لا
يستطيع القارئ أن يتّين هويتها الأصلية، يختلط الرسمي بالشعبي والهامشي، والشعري
بالسردي، والأدبي بالفلسفي والتاريخي والديني بالأسطوري والوطني، وأصبح النص المعاصر
نصاً محمّراً وهادماً لضوابط وأشكال اشتغال اللغة في غالب الأحيان باسم الحدّانة والتجديد.
قد يبدو الأمر عادياً بالنسبة للنص الغربي الذي يبدو أنه استعاد هويته الأولى، حين كان
في لوب الأسطورة، التي كانت نصاً مطلقاً، وكانت أدبا وفلسفة وتاريخاً وديناً.... لكن الأمر
بالنسبة للنص العربي غير ذلك؛ إنه يحاول أن يبنى لنفسه هوية جديدة مغايرة، وبذلك أصبح سوء
فهم مقولة التناسل معول هدم لا بناء.

والحق أن رياح التغيير بدأت قبل ظهور المصطلح لأن الدعوة إلى المفهوم بدأت منذ
نشأة الشعر الحر ومع مطالب الحدّانة والتجديد، حيث اعتبر أن التجديد لا يتأتى إلا بالكتابة
على منوال الغرب وتوظيف رموزهم الدينية والأسطورية. وكانت الرغبة عميقة لدى الشاعر
المعاصر في مدّ حبال الكتابة لتعيط بالنصوص القرية والبعيدة، واعتبرها البعض تعبيراً عن حالة
من العظماء المعرفي لديه، ورغبة في الإحاطة بكل شيء، عن قناعة بمحدودية النص العاري المشغل
بنفسه. هكذا بدأ للشعراء الرواد على الأقل ممن تشربوا من الثقافة الغربية التي كان رجوع
الشعراء فيها إلى ما سموه بالتقاليد، كدعوة إليوت *Eliot*، رد فعل على مفالة الرومنسية في

تقدير الذاتية في الإبداع، والمقاربة الفردية ورفض التقاليد الأدبية فكانت عودة مبررة إبداعها ومعرفها.

إن الثقافة نظام متجانس، يمتلك صفات متجانسة، أبسطها: القدرة على التعايش بين الأفراد والجماعات، وأعقدتها: إمكانية تنظيمها من خلال لغة مشتركة، على الرغم من تنوعها، وما يبدو ظاهرياً أنه اختلاف، وإن أي اخراق لهذا التجانس سوف يؤدي حتماً إلى عملية تدمير للتواصل، والنصوص الأدبية المفتوحة على الثقافة التي تنتمي إلى الآخر، أي الثقافة المناقضة، تتعامل بالتأكيد على إحداث إرباك داخل هذا النظام المتجانس، ما دامت تحدث خرقاً في أفعال التواصل، "التي لا تحقق غاياتها إلا استناداً إلى تقاليد ثقافية، لأن العالم يبنى بواسطة أفراد ينطلقون من تقاليد ثقافية مشتركة² مما يؤدي إلى تشويه الهوية.

ذلك ما حدث مع دعاة الحداثة، وخاصة أعضاء مجلة شعر الذين كانوا يلتمهون أفكار الفريين التهاما. ولعل أخطر ما تم في ذلك المجال، هي فكرة محاربة التراث من أجل الكشف عن الأصل فيه مثلما تجلت عند أدونيس، حيث بدا له أن الحديث يتمثل في كل حركة تمرد أو نسق معارض للنسق العام للمجتمع والثقافة الإسلامية. ففي قصيدة "السماء الثامنة" مثلاً، يصور أدونيس من خلال صوته وصوت الغزالي عن رؤية لها أبعادها في مقولة التجاوز والتخطي، فاللبس بعض الصور الدينية لباس الرفض، وبدا الإمام الغزالي رمزا للأشكال التقليدية في التراث، التي يجب تجاوزها، ولا يستطيع الإنسان تجاوز عالم الغزالي دون أن يتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره وهكذا، يصير الغزالي رمزا للأمل المعظم³ كما في قوله:

قاللة كالنأي والنخيل

مراكب تفرق في بحيرة الأجفان

قاللة مذنب طويل

من حجر الأحزان

آهاتها جوار

مملوءة بالله والرمال: هذا هو الغزالي

يجتاز في كوكب تحفه نساؤنا

تصوغ من بهائه

الباب والأحلام والآلى^١

لقد دلت الرغبة في التجديد من خلال تقليد الكتاب الغربيين بعض الشعراء إلى توظيف رموز من ثقافات متعددة، ومن ديانات متعددة، وآداب مختلفة، على حساب الثقافة الخاصة، بل يتجاوز الأمر أحيانا إلى توظيف عناصر الثقافة الخاصة كما قرأتها ثقافة أخرى. وهكذا نجد مثلا توظيف فكرة الصلب التي شاعت في كتابات المعاصرين من المسلمين على أنها فكرة تاريخية على الرغم من خطتها التاريخي والديني، ولعل مثل هذا التوظيف أن يكون أخطر من أي خطر آخر، لأنه قراءة ضالة للنصوص المقدسة، وتزوير عمن الدين القويم

لقد شاعت هذه الظاهرة حتى كادت تصير بديلا للنص القرآني الذي يقول: وما قلوه وما صلوه ولكن شبه لهم. لقد أغرقت الرموز الوثنية اليونانية والرومانية والبابلية والفرعونية الشعر العربي الحديث، وأصبح القارئ، وقبله الكاتب، بهذه الطريقة مطالبا بمعرفة مصادر هذه الرموز لفهم هذه النصوص، فأصبح بعض القراء يعرفون عن حضارات هذه الرموز وثقافتها أكثر بكثير مما يعرفونه عن حضارتهم وثقافتهم ورموزهم. لقد أوقعتا الحداثة في مازق الانفصال الحضاري، ووجهتا إلى معارف أخرى وثقافات أخرى، وذلك باسم توظيف التراث الذي هو الشكل العام لقولة التماس، ونكاد اليوم نصبح جزءا منها، إن لم تكن قد أصبحنا كذلك.

كانت حركة الحداثة العربية محاولة إيديولوجية لطمس الهوية وذلك من خلال دعوتها العلمية لتفسير الأشياء بما في ذلك النص الأدبي، بدعوى تخليص الإنسان من قيوده وذاكرته التي تلف حائل دون التطور والتجديد، لقد سمعت إلى قطع الكاتب عن حاضيه وذاكرته وربطه بالآن والآخر، وهذا رفض بطريقة ما للتاريخ والثورة على الأنماط الأساسية الكبرى للإبداع كقضية الجنس الأدبي. كان يهم هذه الحداثة أن تنفخ بالوعى العربي إلى الأمام لكن من غير مشروع ثقافي وفلسفي يدعم حركتها، ويحمي سيورتها، حتى لا تقع في التناقض مع الثقافة الأصل. كان النموذج الأفضل بالنسبة إليها للخروج من التخلف والدخول إلى حلبة التاريخ هو النموذج الأوروبي الأمريكي، في حين كان يمكن أن نستفيد من ذلك النموذج لو عملت بروية واتزان، والتفت إلى التراث العربي بكل تفاصيله، وقامت بتحريكه وقراءته وتأويله في

مكوناته الثقافية. لقد بذلت الحداثة العربية جهداً في التعريف بالآخر، ونسبت أننا في مرحلة كنا فيها في حاجة إلى التعرف على الذات أولاً.

لقد أصبحت الأسطورة والرمز الديني المبدأ المهيمن في شعر الحداثيين، فقرأ السياب ن.س. إليوت وإدب ستول، وهاله امتلاء شعرهما بالرموز المسيحية والأسطورية، فما كان إلا أن أعاد صياغة الرموز نفسها بطريقة أخرى، وبنى فكرة موت الله ليتشبه في قوله:

فنحن جميعاً أموات

أنا ومحمد والله

وهذا قبرنا: أنقاض متدنة معفرة

عليها اسم محمد والله

لقد قرأنا دعاوى تبذ التراث وتسمه بالثبات وتدعو إلى تكسير الذاكرة والثورة على كل ما من شأنه أن يقف دون حركة الحداثة التي هي تكوين وتغيير، وراح أدونيس مثلاً يستقي العناصر التراثية الهامشية والمتسرّدة من بعض الزنادقة والحشاشين ليحمل منه بديلاً عن التراث الإيجابي، كما راح يفضح بمنظوره الأشكال الدالة على الثبات والاتباع و"أدت مفاهيم مثل الرؤيا والكشف إلى توجيه الشعر وجهة ميتافيزيقية، كما أسهمت مفاهيم الوجودية كالرفض والاغتراب والانتماء في رسم لغة الشعر بالعموض، وراح التمرد على اللغة العربية وعلى الموروث يبرز الحاجة إلى التعرف على الآخر، مما دفع يوسف الخال وهو أحد مؤسسي مجلة شعر إلى الاعتراف بأن هذا التمرد العنيف على اللغة التقليدية وأنماط التعبير المتأصلة في موروثنا الأدبي سوف يسهم في إفراغ القصيدة من حضورها الإيجابي أمام القراء⁶.

والحق أن المعادلة التي صاغتها الحداثة العربية لم تكن متوازنة، لقد فهمت التقدم فهماً جزئياً، فاهتمت على أنه التماهي في الآخر، وهما نحن الآن في لحظة تاريخية تراجيدية، هل نقاهنا في الآخر وصونا مثله، وهل أبقينا على ذاتنا؟ ولعل الصراع بين القديم والجديد الذي حدث في الخمسينات على صفحات مجلة الآداب وشعر والثقافة الوطنية هو صراع على طبيعة الناص ووظيفته ومن ثمة هو صراع من أجل هوية النص. لذلك نجد نازك الملائكة تتراجع عن طروحانها في دعوتها إلى الشعر الجديد، بعدما تبين لها أن هوية النص من هوية لغته، وعندما تهلل قواعد اللغة تهدر هوية النص العربي، فتسحب من مجلة شعر سنة 1959 وتكتب في

مجلة الآداب مقالاً بعنوان "الناقد والمسؤولية اللغوية"، فتهاجم التجاوزات الملاحظة في الشعر الحديث واصفة المحاولة بالإساءة إلى العروبة وتراثها المجيد⁷ لقد كان الصراع على شخصية النص العربي، ولم تكن قصة تجديد في طريقة توزيع الأوزان ولا توزيع البياض على الورقة. وتبين فيما بعد أن هؤلاء كانوا يسارمون بهوية النص من أجل الارتفاق، وبات النشاط القدي حول القصيدة الحديثة وكأنه صراع بين الأشكال، بين الحديث والقديم، لكنه لم يكن كذلك بل كان صراعاً بين مواقف إيديولوجية قومية متشبثة بالزثات ومؤمنة بالخصوصية القومية، وإيديولوجية يسارية تلمي الخصوصيات القومية وتؤمن بالأمية، لكن الإيديولوجيتين معاً لم تخدما النص، فكلاهما لم تنظن لدورة التاريخ، وها نحن نبدأ حركة الحداثة بعد نصف قرن من حداثة موهومة قامت على الانهيار والتسرع والوعي الزائف، لكنها حداثة محاصرة، قد تعيش حالة من التراجيدية أمراً مما عاشتها سابقها، لأنها مطالبة بالتخلي عن مفاهيم مثل الأمة والتاريخ والخصوصية الثقافية والدين، والانخراط في حركة عالمية تدعى العولمة.

ليس من الطبيعي والمطقي والعلمي أن تبنى الحداثة على الجهل، الجهل بالذات والتراث، والتاريخ، والهوية، لماذا تحدث؟ لا بد أن نعرف ما نقوم بتحديثه، أن نعرف هوية هذه الحداثة، وهذا ما أصعبه الحداثة العربية، وانجذبت إلى بناء غاذج مشوهة، لكن لا بد من الاعتراف بأن هذه ليست قاعدة عامة، فهناك استثناءات قائمة ولكن الاستثناء لا يلغي القاعدة.

لا أظن أن مثل هذا التشويه قد أصاب الثقافة الصينية أو الهندية مثلاً، كما أصاب ثقافتنا. لقد جاءت التشويه الثقافي عبر عزمات متعددة، بل عبر كل المرات، ولكننا لا نتأثر الأمر هنا بمحذور الرفض المطلق، وإنما ندعو إلى تشييط الكفاءة الذاتية المسرحية والمفعلة، وإلى تشييلها واستثمار الجديد العربي بعد نيته. ولعل هذا هو المراد بالذات من هذه المداخلات كيف نبين مفهوم التناس؟ إنه لا يتأني لنا ذلك إلا إذا وضعنا في اعتبارنا فهم الخلفية المعرفية والإيديولوجية التي خلفت الإصرار على هذه الظاهرة بالطريقة التي صادت بها وكيف السبل إلى تأصيل مثل هذه القضايا لعل فيها الحفاظ على هوية التناس ونص الهوية؟

لنحط أنه، بعدما من الدعوة إلى التقاليد كرد فعل على النقد الجديد كما عند إليوت إلى رفض ليات المعنى النصي كصمد صائر للشكلية والبنوية والنسقية المعلقة، وإلى غلبة

الدعوة إلى إشراك القارئ من خلال نظرية التلقي ثم بعد ذلك التفكيك، لم يكن أمر الاهتمام بالتأنيص سوى تعبير عن حقيقة ذات خلفية معرفية اجتماعية وجودية، هي القطيعة التي وقع فيها الفكر والمجتمع العربي بعد مرحلة العلم والمادية التي لم تستطع ديانة التليث الصمود ضدها فأصبح يعيش في حالة من اللامعنى، وكانت المطالبة بالعودة إلى نصوص السلف تعبيراً عن المطالبة بعودة الروح، التي تعدّ عودة مبرّرة؛ ولذلك نلمس وراء كل دعوة صدى لهذه الخلفية المركبة إيديولوجياً ومعرفياً ووجودياً وثقافياً، ومستبين ذلك من خلال الوقوف على طبيعة هذه الدعوة عند أبرز معالم النقد العربي والذي يتكرّر صدامهم عند متقفيها.

1- الخلفية الإيديولوجية لطروحات باختين: لم تمنع ماركسية باختين وهو البيوي الشكلي ذو الفكر الماركسي من إحداث التزاوج بين الرسمي والشعبي من أجل الخروج من أطروحة النص المنفلق ليصبح مفهوم التعدد اللغوي استراتيجياً باختين في تبني حواريته التي تجسدها الصفة الكرنفالية في النص؛ حيث يصبح النص في حركية دائية بين السامي والمنحط الرسمي والشعبي، ولا أحد يعلو على الآخر، فالكل في تفاعل وحوارية، وتعد الرواية مسرحاً لهذا التفاعل. إن التفاعل داخل النص لا يكاد يختلف عن المفهوم الماركسي للتفاعل في المجتمع، والذي لا يكون إلا دليلاً على صراع أو نهاية له، ولذلك تفاعل النصوص، أصواتاً ومستويات لغوية وأساليب لتصارع أيضاً.

لقد سعى باختين بطريقته تلك إلى أدلة النص، والأدلة منطق تبسّطي لكنه خطير لمن يستورد الإيديولوجيا مثلاً نحن، غير أن الإنصاف يدعونا إلى الإقرار بأن باختين استثنى أو على الأقل حدّ من التعدد اللغوي في الشعر، غير أن القاد والشعراء وأحوا يطبقون هذه الفكرة على الشعر فيثقلون كامل النص بشئ أصناف النصوص والأساليب واللغات وينزعون عنه خصوصيته.

إن باختين يرى أن الشاعر "محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، ومعلّوظ واحد منفلق على مونولوجه، وهذه الأفكار محايثة للأجناس الشعرية التي يلجأ إليها. وهذا ما يحدد طرائق توجيهه وسط تعدّد لساني حقيقي. على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها.... ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع الطبقات القصديّة في اللغة وبعض صيغاتها⁸ وهذا يعني أن الرواية هي

الجنس القابل للتعدد اللغوي بالمفهوم الذي ذكره باختين، فلماذا يلجأ نقادنا إلى تحميل الشر ذلك؟ وكان من نتائج الهوس بالتناص أن الشعراء والروائيين وأحوا يصوغون نصوصهم على مقياس هذه النظرية. ونظرية باختين "لا يمكن لها أن تولد إلا عملاً روائياً".^٩ والرواية هي الشكل الجمعي للتناص.

نستنتج كذلك، أن أطروحة باختين في الحوارية دعمت الدعوة إلى إلغاء مسألة الأجناس لأنها دعت إلى شيوع نوع واحد هو الرواية الحوارية، تستغل فيها كل إمكانات الثقافة الشعبية المحلية، ليكون الخطر كله على اللغة ذاتها، حيث أصبحنا في البلد الواحد لا نفهم ما يكتبه كاتب من الجنوب، إن كما في شمال البلد مثلاً، لأنه يجعل نصه في خندق من المحلية المغلقة، باسم الخصوصية الثقافية المغلقة، وتصبح الدعوة إلى الانفتاح التي دعا من أجلها باختين إلى الحوارية أو التناص انغلاقاً وإغلاقاً.

2- الذات في الدرجة الصفر عند كريستيفا: تعد جوليا كريستيفا تفكيكية قبل الأوان حيث إنها تجد في دعوة باختين إلى الحوارية ملاذها في التعبير عن اللاشعور العميق في النفس البشرية من خلال النص. وفي تطويرها لمفهوم التناص دعوة إلى موت المؤلف موت الذات وإحلال ذات أخرى محلها، هي الذات الجماعية، تقول: إن الكشف عن التناص "عند مستوى الشكل يقودنا إلى اكتشاف نفسي عقلي أو باطني *interpsychic* أو تحليلي نفسي *psychoanalytic* يخص موقف المبدع المنتج للنص بإحلال ذاته داخل نقطة تقاطع تعددية هذه النصوص عبر مستوياتها المختلفة الدلالية والتركيبية اللغوية"^{١٥} ومحو هذه الذات حتى اختزلها إلى درجة الصفر أو إلى لحظة أزمة وفراغ، ثم إرساء هوية متعددة جديدة (...) ومثل هذا الفهم للتناص بوصفه دالاً لديناميكية تتضمن تحطيم الهوية الإبداعية من ناحية وتأسيس تعددية جديدة، يفترض في ذات الوقت، أن القارئ له، هو مشارك متورط في نفس هذه الديناميكية. فعندما نكون قراء للتناص، فلا بد أن نكون بلا مكانية حتى نستبدل ذواتنا بمجهر الأصوات مع الأنظمة الدلالية والتركيبية والصوتية المثلة بنص مفروض.^{١٦}

تعبّر هذه الأطروحة عن صيغة متقدمة في نفي الوحدة وإلغاء قصدية المؤلف والمناواة بالتعدد اللانهائي لقراءة النص، وهكذا تكون هوية كل من الناص والناص هوية مرجأة وحين تظهر لا تكون إلا تعددا.

3- رولان بارت: لقد ارتبطت الدعوة إلى الناص عند بارت بالطموح العلمي للنبوية لاكتشاف الأنساق التي تنظم كل ممارسة إبداعية، والكشف عن الناص داخل العمل الأدبي ومعاينة تفاعل النصوص فيما بينها داخل النص الواحد هو من أجل كشف النقاب عن وهم البنية المكتبة بذاتها.. ولذلك يعيد بارت تشييد المبنى الاجتماعي والثقافي للنص¹² غير أنه لم يبق في هذا المستوى من الهروب إلى المعنى بعد أن عجزت النبوية عن تحقيقه، بل تطور إلى الإعلان عن موت المؤلف، وعلى الرغم من أننا تعودنا سماع هذه المقولة حتى بدت وكأنها لا تعني شيئا أو في كل الأحوال تدعو إلى انغلاق النص، إلا أنها عده تجسد رغبة في نفي القصدية بحجة أنها "لا توفر للنص وحدته، ولا تحقق له المعنى"¹³ وإحلال القارئ محل المدع في إضفاء المعنى الذي يريده ومعنى يريده، بمعنى أن المضمون لا يهتم بقدر ما تهتم لعبة الدلائل، ويكون حرا في ربطها بالمعنى الذي يريده. ويشكل الناص استراتيجية هذه العملية، حيث تسمح النصوص المهاجرة إلى النص بأن يصبح مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى إذ أن نسقه لغة ونحوه ومفرداته يجرّ معه شظايا وأجزاء متنوعة-آثارا من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع ثقافي لجيش الخلاص، يضم مجموعات غير محدودة من الأفكار المعتقدات والمصادر غير المتحانسة... فشجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... وكل نص هو ينص"¹⁴ ولعلّ هذا المفهوم للنصاص هو الذي قاد به إلى التفكير، بحجة ظاهرة هي البحث عن المعنى وإعطاء مجال أرحب للقارئ لكي يسهم في عملية بناء المعنى وتأويل النص، وباطن يلخص عملية فلسفة التفكير ذاتها. التي تعد اليوم معولا من معاول العولمة. ذلك أن ربط النصاص بتوقعات القراء، ولا نهائية التأويل يقف دون تحقيق معرفة معينة في النص، لأن الوصول إلى معنى محدد أو إلى التعيين هو قتل للنص، يستقل إلى القراءة، للقارئ حين يواجه هذا التروع من النصوص مطلوب منه أن يواجهه دون هوية أيضا، أي أن يتخلّى عن عقيدته ويقرأ النص في ضوء عقيدة النص، وعقيدة النص شتات لا حدود له من التصورات، وهكذا يقرأ الخلق بلا هوية نصا لا هوية له. ويصبح النص أقرب إلى الفوضى

يصبح للنص مبالغ فيها، مثل تلك الصيغة التي يفرضها جاك دريدا للنص، بحيث يصوغه في معادلة لا معقولة وهي أن "مجموع الاقنطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد الكلمات في نص ما يساوي كمية النص".¹⁵

4- البعد الفكري والتاريخي لنظرية جوار جينيت: النص عنده جوهر تشكّل ونظير الأجناس الأدبية في التراث الإبداعى العربى. إن أخطر ما في نظرية جينيت هو مفهوم التحويل transformation الذي يقوم عليه التعالق النصي، حيث يعرفه على أنه علاقة¹⁶ انحاء نص سابق في نص لاحق، وقد سبقه في ذلك جوليا كريستيفا حين رأت أن كل نص هو تحويل لنصوص أخرى، والتحويل في أبسط معانيه هو إحداث تغيير في الشيء المحوّل، إلى جانب هذا يدعو جوار جينيت من خلال مفهوم التعالي النصي إلى تكريس المركزية الأوروبية، وكلنا يعلم أن الحضارة العربية قامت على إلغاء الآخر، وهو شكل من أشكال تكريس الثقافة القومية والدعوة إلى إلغاء الأجناس، ولذلك وجد العرب، الآن، في هذه الأطروحة مبررا لازدراء الشعر والاهتمام بالرواية التي تفتح على كل الأجناس والأنواع والأشكال التعبيرية.

3- واقع النص في الكتابة العربية:

كان لا بد أن يخلف تجاهل الخلفية المعرفية والإيديولوجية لمسألة النص في الواقع الإبداعى والنقدى عدة مشكلات أثرت على النقد والإبداع ولعل من أهمها:

- ضياع هوية النص إن لهذه الكتابة المفتوحة مخاطر على ذاتها وعلى غيرها مما يعني الذهاب بعيدا مع النص إلى تزيق هوية النص وتدمير نص الهوية، فلا عجب أن وجدنا النص يشكّل مدخلا إلى عوالة تلغى الخصوصيات الثقافية، وتهدم الذاتيات، ويحوّل النص إلى مجتمع غير متجانس، فهو يلغى انتماءه وأبوته، حين يفتح بطريقة موضوعية على ما لا يحد من النصوص المستعارة التي يحمل كل منها على مرجعية خاصة. فهل يستطيع النص أن يعيد بناء هويات النصوص المستعارة حتى تتسجم مع النص الحاضر؟ هذا ما عجزت عن القيام به كثير من النصوص العربية، وهذا ما جعل النص أداة لتفتيت النص الحاضر وتذويده في النصوص الغائبة الراسية فوق بعضها البعض دون اساق ولا انسجام، وليس العكس. إن هذه النصوص هي التي تشكّل محل انتقادنا حاليا. فلو حدث العكس، أعني إخضاع النص الغائب للنص

محصر وملفت هوبة النص، لكان الأمر طبيعياً، ولكن الذي يحدث في كثير من النصوص
بمحصر هو عكس ذلك.

بالدروج لفكرة موت المؤلف إن الناص ينصّن مقولات فكرية متعددة دخلت إلى
الخطوة الأوروبية منذ وقت طويل، لفكرة موت المؤلف التي يستند إليها الناص كانت مسبوقة
بفكرة موت الله - تعالى الله - التي روج لها نيتشه، وفكرة موت الإيديولوجيا ونهاية التاريخ
وهوها، هي كلها أفكار تهدف إلى الإلغاء ونفي الآخر. فعين يلقى المؤلف والتاريخ والسياق
الخاص للنص يلقى النص معقفاً في الفراغ، لأن النص لا يكتب كبنية من خلال بنيته فقط
بل من خلال شروطه الحضرية العامة.

- تراجم الشعر وطهارة الرواية، وبروز التيار التجريبي في الرواية باسم الرواية
الجديدة. والحق أن هذا التيار ظهر منذ أن بدأوا يؤرخون الرواية العربية برواية "زينب" وخبثوا
"حديث هسي بن هشام" للمويلحي الذي كان بإمكانه أن يكون بداية لشاة الرواية الأصيلة.
بما عكس أشكالاً من التردّد لا محصر لها كالتأخرة الإمكانية ونظام الحلقة والخبر وغيرها، لو
استعملها الروائيون لكسروا ما يفوق الغرب.

لقد كان من نتائج هذا الولع بالرواية، قس الشعر عليها في قيامه على الناص، لأن
قوة النص تفسر مدى اعتلاكه حشداً من النصوص، وهذا ما يستتبعه الفن الروائي، في حين
أن القوة في الشعر تحددها قدرة الشاعر على تشكيل هذه النصوص، بل قد يبلغ النص أرقى
صورتين الحوارية في مرتبة العليا وهي التناحر التي حددها طه عبد الرحمان¹⁷. بل هناك من
الفلا من "يلوون أحادي الأركب لإرغامها على الإقرار بحواريتها"¹⁸ ولاتهم أن للشعر
حواريتها الخاصة، كما أن للغة العربية حواريتها الخاصة، وللأشكال التعبيرية العربية حواريتها
التي لا يمكن أن نسلط عليها قسراً نظريات أخرى.

إن "حوارية النص هي إذن، مجموع العلاقات النسقية للعناصر المتحدة للدلالة. قد تتردّد
تلك العناصر للنصوص الموازية أو للمهيمنات التركيبية والمعجمية أو للتكوينات الصبة الوعوية
الداعية أو للخطوط الشخصيات أو النشالات الصبة للخطابات، بل حتى للمعطيات الخارجية
للنص كسجلات اللغوي والنداول (...) في هذه الحوارية تصير اللغة وتدخل الدلالات في

أضمة محلاية، محلاية العلامات ذاتها (...) فلغة النص تصبح موضع تجاذبات لنوايا الكاتب
والكتابة ونوازع التلقي¹⁹

إكراهات التلقي: إن الدعوة المفرطة إلى تحويل النص إلى مجرد تناس، حول بدره
القراءة إلى عملية توصد مبالغ فيه لأصداء النص المختلفة، وقد تقع في فخ جرعة القراءة
الزائدة من القارئ والمبدع على حد سواء. ثم إن القارئ العربي اليوم أصبح يأتي إلى النص
بأفق توقعات شككته المصاح القدية الغربية وليس الثقافة التي ينتمي إليها.

لا شك أنه لا هوية لص بدون قارئ، والنص له ذاكرة وله سلطة الثقافة والدين
والتخيّل الشعري العربي الذي يجب ألا تنقطع عنه، بل يجب أن تكون تجاربنا بالقدر الذي
تكون فيه معاصرة، تكون ضاربة الجذور في التراث العربي. وهذا لا يعني التقليد، وإنما يعني
الامتياز من ثيمات شعرية بالغة الرسوخ في التخيّل الشعري القديم وشحذها بهواجس شعرية
معاصرة²⁰ ولقد استطاع بعض شعرائنا أن يصدروا تجاربهم عن هاجس في تملك ماضيا
الجمالي.

تعيد الكتابة الأدبية المعاصرة كتابة تاريخ النصوص، وتعيد إنتاجها وتشغيلها وتشغيلها،
بفعل ما نفقه من علاقات معها، تنفث فيها سر الحياة الحاضرة، وتستمد منها عبق الحياة
العابرة، هكذا تكسر الكتابة المعاصرة منطق النص، لا لتلغي المنطق، بل لتقيم منطقية مغايرة،
تقوم على العلاقات الداخلية والروحية للنصوص. إن بين النصوص علاقات روحية كما هي
بين البشر، لكن، كيف نستطيع الكتابة الأدبية أن تكون، في الوقت ذاته، وفي النص ذاته، أدبا
وتصولا وفلسفة وتاريخا وأسطورة؟، كيف تكون ماضيا وحاضرا ومستقبلا؟

إن الكتابة المعاصرة كتابة مراوغة، لا تسمح للقارئ أن يكشف أسرارها، كلما ألزب
منها نفرت منه، وهكذا يضطر النقد والنظرية الأدبية إلى إعادة الكارهما حول الكتابة
بامتياز، وبما أن نقادنا ومبدعيننا واقعين تحت سلطة التقليد، فهم لا يملكون إلا الانهيار
بغولات كالكتابة الجديدة والتناس وكأنه ظاهرة أدبية جديدة، في حين أن النصوص منذ
نشأتها كانت تقوم بينها علاقات، ويتعاقب الأدبي مع الاجتماعي كما في بيت طرفة مثلا:
لحولة أطلال بركة نهد
تلوح كبالي الوشم في ظاهر اليد

لظاهرة الوشم ظاهرة اجتماعية وجدت حضورها في نص أدبي بفعل العلاقة الشابهية
بينها وبين بقايا الأطلال، لكنها تصبح علاقة تناسية إبداعية توظف لنا عبث التاريخ الأدبي
الذي نعتز به ويملا ذاكرتنا ويعطي للنص وللقراءة معاني أخرى حين يعيدها الشاعر على
الدميق في قوله:

لحولة أطلال أجوس زواياها

ببرقة لهدم

إذا ألودتني الأرض جاورت للهدم

أبوح بطعم الحب أقتات موعدي

أعاتب أحبابي، بلادي بغيرها

وأهلي وإن جاروا على لهم يدي²¹

وأوضح من ذلك ترويد الشعراء الجاهلين للمقدمة الطللية والنظام النبوي للقصيدة،
بل وتناسهم مع أغلب الصور في مختلف الأغراض الشعرية. وكلما يتذكر قول المتنبي حين اتهم
بسرقه معاني من كانوا قبله فأجابهم بوعي الوعي بعملية الكتابة التي لا تقوم إلا على التناسل:
ذلك من وقع الخافر على الخافر في الصحراء.

يمكن أن نشير إلى أن هناك نصوصاً لها ملطمة خاصة تستمدّها من زحمتها الروحي
والجمالي، وهذا ما يبرز التفاهة بالنص الأدبي، فالنصوص الدينية والصوفية والأسطورية
والأدبية والفلسفية والشعبية والوقائع التاريخية والشخصيات الهامة، هي نصوص ممتلئة بالمعاني
والروحية، إضافة إلى حضورها في ذاكرة الشعوب بشكل أو بآخر، ومن لم تجد موقعها في
النص الأدبي، غير أن النص لا يمكن أن يتفاعل إلا مع ما يشبهه أو يضيف إليه أو يخدم
مقاصده الفنية والجمالية، ويبرز رؤيته الخاصة وتصوره الباع من خلفية دينية ومعرفية
 واجتماعية معينة. وفي تاريخنا الأدبي تمتلئ المقامات الثرية بالسرد والأخبار والسير والتاريخ
والشعر. فتتلاقى النصوص ظاهرة أصلية وليست طارئة، والاختلاف فقط في الطريقة التي يلتقي
فيها النصان والوظيفة التي يؤديها النص الموظف داخل النص وخارجه، أي لدى المتلقي.

في النصوص القديمة يتم التناسل في شكل صورة شعرية أو رمز أو أمثلة يستكمل بها
الكاتب أبعاد فكرته، وكان الدارسون يعتبرون هذه الإحالات مجرد رموز وكلمات

وامتعارات، فكانوا يكتفون بإعطاء المعادل الواقعي لها، أي إخراجها من عالمها التاريخي وتحويلها إلى لغة الحقيقة، ثم أصبحوا في مراحل تالية يوظفون مصطلحات نقدية لنفس هذه الظواهر لوصف الظاهرة الأدبية كما هو الشأن بالنسبة للتناص.

لا شك أن هناك نوعين من التناص:

- التناص الذي يتم مع النصوص داخل ثقافة واحدة أم مع ثقافة محايدة.

- والتناص الذي يتم مع نصوص من ثقافة غير محايدة. وبدءا نشير إلى أن الثقافة

غير المحايدة هي الثقافة المناقضة لثقافة النص الأصلي.

بالنسبة للنوع الأول: لا ضرر على الهوية منه، بل ربما كان إثراء للنص والثقافة مع، مادام النص الغائب والنص الحاضر ينتميان إلى مرجعية فكرية واحدة وتاريخ واحد، في حال الثقافة الواحدة، وما دام النص الغائب والنص الحاضر يحققان مقصدا واحدا ولا يلغي أحدهما الآخر في حال الثقافة المحايدة ولعل هذا ما قصدته إلهوت بدعوته إلى التقاليد الذي عبر عنها أحيانا بصيغة العقل الأوربي، وهي نزعة سلطوية يمينية متطرفة تدعو إلى التخلي عن القيم الليبرالية والديمقراطية في عصره، والإذعان العبودي للسلطة الأشخاص²² وهذا قد يبدو أمرا طبيعيا، لأنه يعبر عن رفض في الواقع الإنجليزي آنذاك للإيديولوجية الليبرالية، أي الإيديولوجية الرسمية الحاكمة في المجتمع الرأسمالي الصناعي²³، لكنه صار مصدر تهديد للهوية، حين نبهه دعاة الحدأة عدنا، وهذا ما يجسده النوع الثاني من التناص، حين تراحم النصوص الغائبة النص الحاضر وتحاول إلقاءه أو تشويهه، فالنصوص ليست أشكالا فقط، والرموز والأسماء والإشارات التاريخية والأدبية ليست صورا شعرية أو فنيات بلاغية فقط، بل هي أيضا حوامل لمضامين إيديولوجية وفكرية، سوف تعمل بالتدريج المستمر على شحن الذات بقيم مناقضة لها، ومن ثم إلى تخريب داخلي للروح، وهنا تتحول الرسالة الأدبية إلى سم قاتل، بدل أن تكون ترياقا شافيا. وعليه فإن الوعي العالي بالذات ضروري من أجل توظيف هذا النوع من النصوص، بحيث تصبح خاضعة للنص الأصلي لا مهيمنة عليه.

غير أن برائن الحدأة وما بعد الحدأة تسعى إلى تحويل قيم الإبداع والنقد إلى قيم وصية ونسبية حيث لم يعد هناك حدود بين المتغير والثابت غاما مثل قيم الاستهلاك في الواقع، بل الأدهى أنها ترى أننا لسنا مخلوقات ثقافية أكثر مما هي مخلوقات طبيعية لذلك أعطى

اهتمام البالغ فيه بالجنس والجد والجون واللامقول والفوضى... ولا غرابة أن ينتقل هذا
 في الإبداع فأصبحنا نرى نصوصاً مكررة في الشبهة، حتى أصبح الجسد يحتل منزلة ضمن
 اهتمامات المدعين والنقاد، وأصبحنا نقرأ عن لغة النص وعن القراءة العاشقة وراح النش في
 سرور الجسد يتخذ أبعاداً مختلفة، ولقد اعتبرت السيميائيات الجسد لسقاً رمزياً وهنا تلقى
 العمولة مع ما بعد الحداثة في التفكير الذي دعا إليه فريدا *Jack Derrida* أي تفكيك
 الأنماط الكلية الأساسية، بواسطة النصوص التي تمر عنها ويستخدمها الكاتب في نصه، وهنا
 نتخذ الدعوة إلى الناصر عند التفكيرين مؤلفاً مزدوجاً لهم من ناحية يرون أن الناصر يعني
 الوعي بالتقاليد ومن ناحية أخرى، يرفعون معول التفكير بالثورة عليها وتدميرها، وهذا بدون
 شك يعكس غيبة الأمل في الانسجام في المجتمع الأمريكي خاصة، الذي يعكس "شل كل من
 الذات والعلم في تحقيق المعرفة الحقيقية"²⁴ ووجدوا لها معادلاً في الإبداع الذي يجسد الصراعات
 غير المنتهية التي تتجلى في الناصر الذي ما هو إلا معادل لصراع النصوص داخل النص،
 بأحداث الدلالات اللامتناهية. ويصبح المدع في حالة توتر مع السلف، لأن المفهوم التفكير
 للناصر يعمل على تدمير المحتوى التقليدي للمعرفة، ولأن التاريخ كما يقول لينش ينتقل الخطى،
 ومفاهيمه وقوالبه، تحت الحسوبة، وتلعب دور المرجع والسيد، فهي بذلك تعلق الطريق إلى
 المصادر الحقيقية والتجارب الأولى التي نشأ فيها الخليفة²⁵

بالنسبة لما بعد الحداثة والتفكير خاصة، يبدو أن "سؤال الناصر أكثر أهمية على نحو
 ما إذا يفرض نوعاً من التفاعل بين المضمين كذلك وليس الأشكال *forms* حسب²⁶ وهنا
 تكمن الخطورة. ولعلها من أهم دعوات العمولة التي نحاول أن نقضي على التقاليد باسم تجديدها،
 أو لقبها للكشف عن المقيد فيها، ولا يعني ذلك إلا بالتصدي لها وإماتها في الواقع وفي
 النص باستدعائها ومخاورتها وتخويرها وجعلها تتفاعل مع تقاليد أخرى متغيرة، وذلك جوهر
 الدعوة إلى الناصر. لذلك لم يعد هناك من حرج في أن يحاور الكتاب في نصوصهم القرآن
 ويحاوروا التراث بأكمله ليكتشفوا مثلاً، أن العناصر المتكررة في الواقع والإبداع في تاريخ
 الإسلام هي التي تمر من الحداثة والإبداع وأن ألف ليلة وليلة تجسد العاصر الأصيلة في
 السرد العربي، وأن ما سواها من أشكال النثر الفني وعصائص السردية العربية كالإسناد مثلاً
 محبب ومكس ومكس، والكاتب القوي هو الذي يختار التدمير لكي يتخلص من الكبت،

ويكون التناص هو الآلية المثلى لذلك. وإذا لم يع العرب أبعاد هذه الخلفية حتى وإن تميز التناص كتقليد شكلي فقط، فإننا نسقط في نفس ما تقتضيه هذه الخلفية.

وقد اتضح ذلك في حركة الحداثة، وفي شكل الدعوة إلى التراث أو ما سمي فترة التراث وفي الدعوة إلى الحوارية وإلى الكتابة الجديدة وخاصة في كتابة الرواية. وعاد في اللغة والكتاب اليوم شعار اللغة الموضوع إلا مفرط في برائن هذه الخلفية. فالرواية اليوم وليس اعتماد التناص أصبحت لا موضوع لها إلا اللغة ويكون من باب الترف الذهني أن تعدوا في اللغوية موضوعا أو هدفا للكتابة وتسبق اللغة الموضوع الذي يصبح في الدرجة الصفر.

إن غياب الموضوع يؤدي إلى غياب المعنى وغياب الحقيقة وهي نفسها فكرة رفض تثبيت المعنى التي يبدو أن ظاهرها رحمة للقارئ الذي يتسنى له إمكانية التحرر من أسر الآتين والمناهج ويتعامل مع النص ولكن في باطنها العذاب الذي عبر عنه رولان بارت *Roland Barthes* بقوله: "إن الأدب (من الأحسن أن نقول الكتابة) من خلال رفضه تعيين معنى نهائي للنص، وللعالم كص بحر ما يمكن تسميته بالنشاط المعادي للأهوت، نشاط ثوري حق. إذ إن رفض تثبيت المعنى، هو في النهاية، رفض لله وثالوثه - العقل، العلم، القانون".²²

قد يقول قائل إن مقولة التناص لا يمكن أن تخلق فرضي كائني خلفتها السيرة والتفكير في الغرب، لا شيء إلا لأن التناص ظاهرة لصيقة بالإبداع في كل الأدب. غير أن الخطورة تأتي من سحب هذه القضية البديهي على النص القرآني، ثم الانهيار بزمن المعنى الذي كانت له آثار وخيمة على الإبداع منذ الخمسينات في شعر الحداثة، فبوصف من أهل هدم الهوية. إن المشكلة أن مقولة التناص تحولت إلى أيديولوجية، نعيد إنتاج تراث آخر، لا يكون إلا تراث العولمة الآتي، والغريب أن المجتمعات الغربية هي التي تشي الفكر والفلسفة والمناهج النقدية لتعيد إنشاءنا نحن، سواء كان ذلك قصدها أو لم يكن. وإذا كان المجتمع الغربي قد أنشأ العولمة وبرعاها، فالعولمة ترعانا وتريد أن تشي مجتمعا إسلاميا بمواصفاتها.

إن الحركة الإبداعية العربية والنقدية أسيرة الإيديولوجيات ولذلك رأينا الدافد بمحرة ما يبنى مفهومها أو نظرية نقدية كمقولة التناص مثلا حتى يتحول عنده إلى أيديولوجيا يحمل من أجلها، ويدعو إليها في المحافل ويستشهد بأقوال أصحابها من الغربيين كقول أحدهم الذي يعيد أطروحة جزار دون أن يفتن إلى ما تطوي عليه، وهو القول الذي يردد له إن النص

يعتمد على إلغاء الحدود بين النص والنصوص والوقائع والشخصيات التي يصنعها الشاعر نفسه؛ حيث تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية²⁸ فهل نحن بحاجة إلى آفاق دينية وأسطورية أخرى أم إلى آفاق جمالية؟

هناك دعوة أخرى ترى أن لا هوية للنص إلا هوية الإبداع ذاته، ولا يمكن أن يكون النص نصاً للهوية وهذه النظرة تهدر الوظيفة الأساسية للإبداع التي أكدها، حتى الأوائل من الوثنيين أنفسهم كآرسطو، وهي الوظيفة الأخلاقية، وتدعونا من جديد إلى نظرية بانسة هي نظرية الفن للفن.

إن الاهتمام بقضية التناص وتوظيفه للتعبير عن القضية ونقيضها كما رأينا عند مختلف الاتجاهات وآخرها التفكيك -الذي وظفه هو الآخر لقد التزمركز نحو الذات في الفكر الأوربي، يدل بوضوح على أن القضية ليست في التناص بمحد ذاته لأنه ظاهرة لصيقة بالأدب ولكن لما يتم توظيفه. ولذلك فالتناص الذي نريده يجب أن يؤدي ثلاث وظائف بالنسبة للتلقي التذكير والتعريف والتأمل، فلم لا نستعمل نحن المسلمين ليكون أداتنا لحفظ الهوية وإنتاج نصوص لها هويتها الخاصة؟، ولكنها هوية فاعلة ويمكن أن نستفيد من قضية التناص لجعلها تعبيرا عن عودة الروح عندنا وإلى إعادة الأصول الضائعة للنص العربي. فلنا تاريخ في الشعر لو استمره شعراؤنا لأعادوا كتابته وأضافوا إليه بما ينمى ومجتمعنا الحالي. إن لنا في تاريخنا السردى روائع عذراء من أشكال السرد العربي كالأمثال والسر والسرد القرآني والأخبار والوادر والطرف والمغازي كلها تكفي ولا ننتظر العرب حتى يعود إليها لنعود نحن، ولوق كل هذا لنا بقدرنا الذي أعطى لفكرة التناص حقها خاصة من الناحية التطبيقية أنتجت ضامج كالموازانات، والمفاضلات والمعارضات والتفسير والتأويل، ولكن التناص مساءلة لهذه الأشكال التعبيرية التي ظلت حبيسة الكتب.

علينا أن نغرس لغة البديل كما يقول طه عبد الرحمن الذي هو لغة الإحساس بأنه يجب أن نجعل مما نتج قادرا على أن تكون له صفة العالمية بمقتضى الأثر والتأثير الذي يتركه ومن ثم تؤكد هوية تقاوم الزمن في الوقت الذي تسيره، وتقاوم التعبير في الوقت الذي تظهر فيه كسودج للتعبير، وليس باعتبارها حصنا فقط منطوقا على الثبات والإطلاق بدل الحديث عن هوية ناجزة أو هوية كسرورة تاريخية فقط، لأننا إذا نظرنا إلى الهوية كتاريخ مغلوط في

الإيديولوجيا. والإيديولوجيات تتصارع فيما بينها لتكون بديلا عن الواقع. فلو أننا اعتمد من الإيديولوجيا من حيث الثراء والتنوع، ثراء بثراء ديننا وحضارتنا نستطيع أن نصوغ منه هوية فاعلة ومؤثرة، فما الذي يدفعنا إلى أن نروج لفكرة موت الشعر وهيمنة الرواية؟ أو نروج لفكرة موت الكاتب وميلاد النص؟ ما الذي يدفعنا إلى القول بالبنية والعلامة وإلغاء التاريخ والذات؟ أو القول بالعمل المفتوح على حساب العمل ذي الدلالة المحددة؟ ما الدافع الذي يبرز لنا الشك على القموض على حساب الوضوح؟ هل هذا هو التطور الطبيعي للسؤال النقدي؟ أم أن الأمر ليس سوى إعادة إنتاج لمعرفة الآخر؟ ما هي مضار هذه الإجراءات النقدية على الأدب والثقافة العربية؟ تلك أسئلة تحتاج إلى بحث آخر.

إن السعي وراء التناص، على المستوى الإبداعي والنقدي، يخفي خطورة قد لا تكون بيّنة، وهي أن النص حين ينقل من بيته يأتي محملا بتاريخه وثقافته وإيديولوجيته، فمحاصر النص الغائب النص الحاضر وينهك، ويؤثر على طاقته ومناعته، وحينذاك يفقد النص الحاضر هويته ويتحول إلى نص ذي هوية أخرى.

لقد أصبح المؤلف في نظرية التناص نتاج النص، فالنص هو الذي يبدع المؤلف وليس العكس. لم أصبح القارئ هو الذي يبدع النص ومعناه، وليس النص ولا المؤلف، فالمؤلف في الحالتين مفعول. ولم يقتصر الأمر على المؤلف فحسب، بل تجاوز إلى إبعاد كل المؤسسات المحيطة بالنص، وتنصيب النص مبدأ على الكل، وهكذا يتحول النص إلى كائن مقطوع الجذور، ولكنه مبدأ الحياة المعاصرة.

من جهة أخرى تجلّى انبهارنا بالغرب من خلال الارتباك الذي نلاحظه في ترجمة مصطلح *intertexte* وما جاوره من مصطلحات مثل *paratexte* و *métatexte* و *hypertexte* و *architexte* وذلك منذ سنة 1979 حيث ترجم محمد بنيس المصطلح بالنداخل النصي وراح بعده النقاد والباحثون ومراكز الترجمة يقترحون في كل مرة مصطلحا لا يراعي خصوصية اللغة العربية، فليس هناك منهجية واضحة عمد المترجمين لما يعكس، العفوية والرغبة في الاختلاف على حساب هوية النصوص النقدية التي هي من هوية اللغة العربية. ربما كان علينا أن نقول منذ البداية: إن التناص ظاهرة طبيعية في النصوص، وهذا ليس

غائبا عن كل من يتعامل مع النصوص الأدبية وغير الأدبية. ونحن لم نهدف إلى التعريف بهذا

المفهوم الذي أصبح الآن في عداد المصطلحات الكلامية، ولكن هدفنا كان لفت الانتباه إلى الطريقة الرومانسية التي يتعامل بها النقد العربي الحديث مع منتجات الثقافة العربية. لقد انهر (العقل) العربي بأوروبا، وكنا نتصور أن هذا الانهيار قد مرّ منذ عهد الطيطاري وغيره، ولكن يبدو أنه سيظل إلى سنوات قادمة. وأن نظل نسمى إلى التطور من الخارج (فإن التطور يعني أن نستفيد من غيونا، وحتى نستفيد من غيونا يجب أن نكون في مستوى معرفي يؤهلنا لذلك. وضع جدلي وجدنا فيه أنفسنا ربما لأننا اخترنا الحلول السهلة وحارلنا القفز على التاريخ بفهمنا أن التطور يأتي من الخارج وليس جدلا بين الداخل والخارج وما نحن ندفع نحن هذا الاختيار غالبا في شكل حالة من فقدان التوازن الاجتماعي والثقافي والنفسي والسياسي)²⁹.

إن التناص الذي ينسجم مع تصوّرنا، وهو تصور مستمد من الثقافة العربية الإسلامية هو التناص الذي يكون فيه النص الغائب حاضرا حضور الضيف، بحيث يبقى النص الحاضر هو صاحب السلطة، لا يفقد هويته ولا انتماءه، أما التناص الذي يجعل النص ميدانا لصراع النصوص المتنافضة والمتعاربة على حساب النص فهو يلغي النص ويفقده هويته. فقرأ نصوما بلا هوية لا طعم لها ولا ذوق ولا رائحة.

الإحالات:

- 1- محمد نور الدين آلاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هانز ماس، ط2، أفريقيا الشرق، بيروت/الدار البيضاء، 998 ص 179.
- 2- م ن، ص 161.
- 3- يراجع آمنة بلعلي أبجدية القراءة النقدية، ديوان المطبوعات الجامعية 1994 ص 102.
- 4 - ديوان أدونيس دار العودة بيروت 1986 مجلد 2 ص 405-406.
- 5 - ديوان السياب، دار العودة بيروت- م 1 ص 395.
- 6- يراجع مجلة شعر، ع 27: ص 81.
- 7 - مجلة الآداب ع 11 - 1956، ص 2.
- 8 - ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنواصات والنشر والتوزيع، القاهرة ط 1 1987 ص 65-66.
- 9 - رشيد مجاري حوارية الشعر عند باختين البحرين الثقافية ع 30 ص 63.
- 10- حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة البحرين الثقافية ع 26 ص 81.
- 11- م ن، ص 81.
- 12- يراجع عبد العزيز حمودة، المراسم المحدثية، من النبوة إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998 ص 281.
- 13- م. ص 336.
- 14- م ن نقلا عن لينش ص 372 و 340.
- 15- م ن، ص 372-373. نقلا عن لينش ص 160-61.
- 16 جورد جنيت: *Gerard Genette. Palimpsestes la littérature au second degrés. éd seuil, paris. 1982. P. 11*
- 17- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-بيروت، 2000، ص 48.
- 18- رشيد مجاري: م ن ص 64.
- 19- المرجع نفسه: 74.

- 20- نيل منصور "تشيد متخيل الصحراء"، مجلة البحرين الثقافية، ع 26 ص 64.
- 21 - قصيدة الحبت لعلّى الدميني، من كتاب تشريح النص لعبد الله الغذامي، دار الطليعة بيروت لبنان ط1، 1987.
- 22- يراجع نوري إيجلتون النظرية الأدبية، ترجمة فائق ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، ص 67-80.
- 23- نفسه ص 57.
- 24 - عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 166.
- 25 - يراجع م ن، ص 169.
- 26 - حوار مع جوليا كريستيفا مجلة البحرين الثقافية، ص 82.
- 27- عبد العزيز حمودة نقلا عن بارت ص 387.
- 28- يراجع مجلة ألق. التماس النشأة والمفهوم www.ofouk.com
- 29- من مقال عبد الله العشي مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية. جامعة باتنة، الجزائر، ع 2، 1994 ص 73.

القيمة الفنية الدلالية

في شعر بدوي الجبل

د. مها خيربك ناصر

الجامعة اللبنانية

أولاً: كلمة ومفتاح:

الشعر أخفقي نوع من الوعي، به تستنطق الذات المبدعة روحاً، تمردت على الرمانى
لمكانى والجزئى؛ لتتحد بكلية مطلق، ومن ثم يتمخض اتحادها ومضات فكرية تتجلى، في
غناء اللغة، جسداً نصياً مكتملاً في ظاهر التكوين، غامضاً في كشف معانيه، ليفي المص
رئيس غامضاً مترواً في تراكم، هدمها الشاعر في لحظة إبداع، ونفخ فيها بعضاً من
وحده، لتأتي حبة وعلى غير مثال، مهيورة بمصوبة الإبداع.

يتمايز النص الإبداعي، بتمرده على صمية الانتساب، كونه نموذجاً مؤسماً على فيه
فكرية ثابتة، من حيث الموضوعات، وعلى خصوصية إبداعية لغوية، من حيث الأنماط
، الأشكال والرموز والدلالات، فهو النص "الثابت المتحرك" يكتسب من لبته القدرة على تنق
لموضوعات الإنسانية، ومن حركه مفومات الاستمرار والديمومة في المستقبل، وبخاصة الثبات
والحركة يحتل الشاعر الإنسانية وحاجاتها، ويواكب التطورات النفسية الوجدانية، المتوحدة
في حقيقة تكوينها، والمبدلة المتغيرة ضمن معطيات جدلية الإقرار والتأويل، إنه أشبه بجسد
يكتسب قيمته من جوهر روحي، ومن أساليب الإفصاح عن مرتبة هذه الروح، وذلك من
خلال أدوات تعبر لعكس عمق العلاقة بين الروح والجسد النصي.

تأسيساً على هذه الفرضية يمكن القول إن النموذج الإبداعي يوحى بنفس ذاته، إلا
حافظت الفكرة الروح على استمرارية وحتمية ارتباطها بالنص، وهذا متوافق على أمرين
أولهما: قدرة الفكرة على الاستمرار في الأني من خلال بنائها في موضوعات إنسانية لا تعرف

الموت أو الفناء. وثانيهما: قدرة الكاتب الخالق والمكتشف على جعل الفكرة تنقسم أجزاها
نصبة لا تعرف الفناء؛ وذلك بواسطة لغة فنية تضمّر دلالات متجددة بتجدد الحياة، كونها
تؤخر بزخم من الصور الفنية والدلالية المخفزة على القراءة والنقد، والتحليل والتركيب،
وتوحي بإيقاع موسيقي مشحون بكمون حركي، تخرق طاعته الوحدانية حواجز الزمان
والمكان، وتضمّر إيقاعاته الداخلية دعوة إلى تذوق المتعة الفنية، ومعرفة الأسرار الكامنة في هذا
الحلق الفني المتجدد بتجدد الحياة. وهذا مشروط بالاستعداد الفطري والاكتساب الثقافي.

بهذه الرؤيا نستطيع أن نقرا شعر بدوي الجبل، الذي ترك تراثاً حياً غنياً بتعدد
الموضوعات المعيرة عن قلق الإنسان العربي وآلامه وطموحاته، ومفرداً بالأشكال الجمالية
الفنية، وباللغة الجريئة، والدلالات العميقة، والرموز المتباينة، فجاء شعره ومضة إبداعية منبثقة
عن ذات استغرت الحاضر، واستشرفت المستقبل، ورسخت فيها ومفاهيمها وتطلعاتها، وروى
إنسانية تعكس الواقع، وتوحي بالرجاء والآمال والطموحات.

استطاع بدوي الجبل أن يروي نتاجه الشعري بقيم فنية، مفعلة بثقافته الأدبية، والدينية،
والوطنية، والقومية والإنسانية، ونجحت هذه القيم في ابتكارات تركيبيّة تمّ عن غناء مخزونه اللغوي،
وتفصح عن طاقاته الإبداعية، وتوحي بالفرد، والخروج على المألوف، فأوجد غمطاً شعرياً تقليدياً،
من حيث الشكل، والوزن، والتنوع الموضوعي، والجزالة اللفظية، وتجديدياً، من حيث الصور
والأساليب، والتنوع النابض المبهج، والمطور الفلسفي، والإيجاء الموسيقي الداخلي، والفني الثقافي
الإنساني، فأكسب شعره هوية ذاتية، تتميز بجلوة الأصالة، وديناميكية التجديد.

ثانياً: لتأية العلاقة بين التأصيل والتحديث في شعر البدوي:

إذا كانت الحدالة تعني التباين مع القديم في الموضوعات والأنماط المألوفة، والخروج على
العرف والعادة بهدف اتخاذ موقف. أو إذا كانت الحدالة تعني التماثل مع العرب، فإن بدوي
الجبل لا ينتمي إلى التيار الحدائي المزعوم، أمّا إذا كانت الحدالة حركة تجدد ذاتها، وتتحده نحو
المستقبل بأدوات أكثر قدرة على مواكبة التطور الحتمي، والتعبير عن الأنماط الحياتية المتبدلة في
ظواهر أشكالها. وإذا كانت الحدالة، كما يراها أدونيس، تعني لها تمازجاً جليدياً يستكشف اللغة
الشعرية ويستقصيها، ويتاح آفاق تجربة جديدة في الممارسة الكتابية، وانتكار طرق للتعبير

يكون في مستوى هذا التساؤل... والصدور عن نظرة شخصية لريادة للإنسان والكون. بدوي الجبل ينتمي إلى فضاء الحدائق اللازماني-اللامكاني، لأنه استطاع أن يستمد من لغته الإنسان موضوعات تناولها بأسلوب شعري مبتكر، صاغه بتعابير جزلة لغوية أصيلة، تابعة بالرموز والدلالات المستطعة في علاقات لغوية خاصة مبهورة بالفني المعرفي والدلالي، فنعكس نتاجه العظم الفني المتأصل في عمق اللغة، والقابلية الفنية التجديدية الاكتسابية المنبثقة عن هذا الأصل، فحضر البدوي لغة بفصيلة الانتماء إلى الجذر الثابت، وخصها بطاقتها الروحية الإبداعية، ورؤياه الشعرية.

أفصح المتح الفكري الشعري عن ثقافة بدوي الجبل، وعن نظراته إلى الإنسان والكون والحياة والأوطان والأمكنة والزمان، وأضر، في الوقت عينه، قيمه الروحية والحضارية والفلسفية، وتطلعاته المثالية، وأبى مفاهيمه البائسة بالقيم المعرفية أنواراً لفنية، مادتها الحميم جواهر لفنية معجمية، تحت بطاقات إبداعية، غابنها خلق النماذج الأكثر توافقاً مع حركة الحياة، وابتكار الصور الأكثر غنى بالمفاهيم الإنسانية، فأسى لأصالة ما توال محطة لمسرات جديدة، يكرس هويتها بعض الأدباء المبدعين، على الرغم من تصنيف بدوي الجبل في قائمة الشعراء التقليديين.

لما لا شك فيه أن بدوي الجبل جمع ما بين القديم والحديث، وتجلّى ذلك في نتاجه الشعري، الذي خلق إشكاليات نقدية، برزت في أكثر من جانب فني، وإذا حاولنا تفصي بعض الجوانب في شعره تبين أنها منغمسة في انتمائها، وتبصر بفعل إبداعه متحرك نحو المستقبل.

١- جدلية العلاقة بين أصالة اللفظ ورمزية الدلالة

تشر قصائد بدوي الجبل إلى غنى لغوي، يبرز في استخدام المفردات العربية الأصيلة المصقلة بوظائف دلالية متنوعة، وذلك من خلال نسجها في صياغات مبتكرة جديدة، قوامها مهارة في اختيار اللفظ، ومعرفة دقيقة بتقنية إنتاج الخطاب، وقوانين تشكيله الداخلية، فمنخفضت تجربته الشعرية عن منتج جديد متجسد بعناصر لغوية ثابتة في استخداماتها المعجمية الأولى، متحركة في فضاء لرمزي متشرد على التصنيف الروماني والمكاني، فاكتمت هذه

١- لئونيس، قلعة لتهابات لقرن، دار النشر، بيروت، ط ١.

العناصر في شعره أصالة وحرية؛ أصالة من حيث انتعانها إلى العرف الوضعي، وحرية من حيث انتعانها إلى قضاء دلالي مشحون بتأويلات تنم عن العمق الفكري، والغنى المعرفي، والبعد الإنساني.

استطاع بدوي الجبل أن يوطئ مخزونه اللغوي في خلق نماذج أكثر تعبيراً عن جوهر الحياة، فأغنى التراث الأدبي بلغة شعرية أعادت ترتيب وتنظيم الألفاظ في نسق جديد ومغاير حققت نظرة ريتشارد إلى وظيفة اللغة الحقيقية، والتي قال عنها: "ليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراكات والاحساسات المباشرة بلحماً ودمها، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية، وعملها الحقيقي أن تعيد بناء الحياة وأن تبحث في الإدراك معنى النسق والنظام"¹ ولذلك يمكن القول إن بدوي الجبل شاعر أصيل يتكئ على الموروث الصالح القابل للحياة، و يحدث يتجه برؤياه نحو المستقبل الذي يصون ويحفظ ما تمخضت عنه تجاربه الحياتية؛ الأدبية والفنية والسياسية والوجدانية والإنسانية، فعالمت ألفاظه على أصالتها المعجمية، واكتسبت قوماً دلالية جديدة ومتجددة، من خلال انصافها في تراكيب نابضة بالصور والرموز. ففي هذا البيت من قصيدة (إني لأشمت بالجبار)²:

لروح السوط في معنى معذبها ريان من دمها المسفوح مكرانا

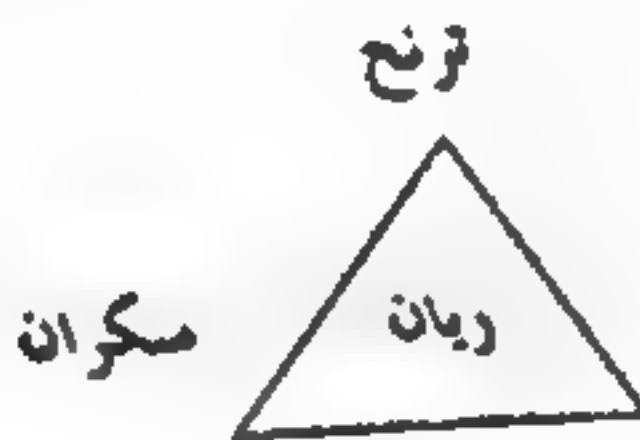
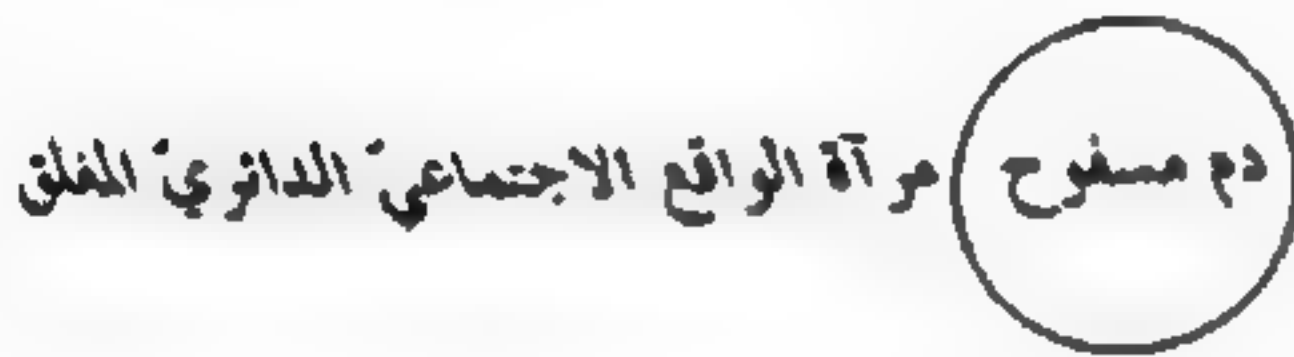
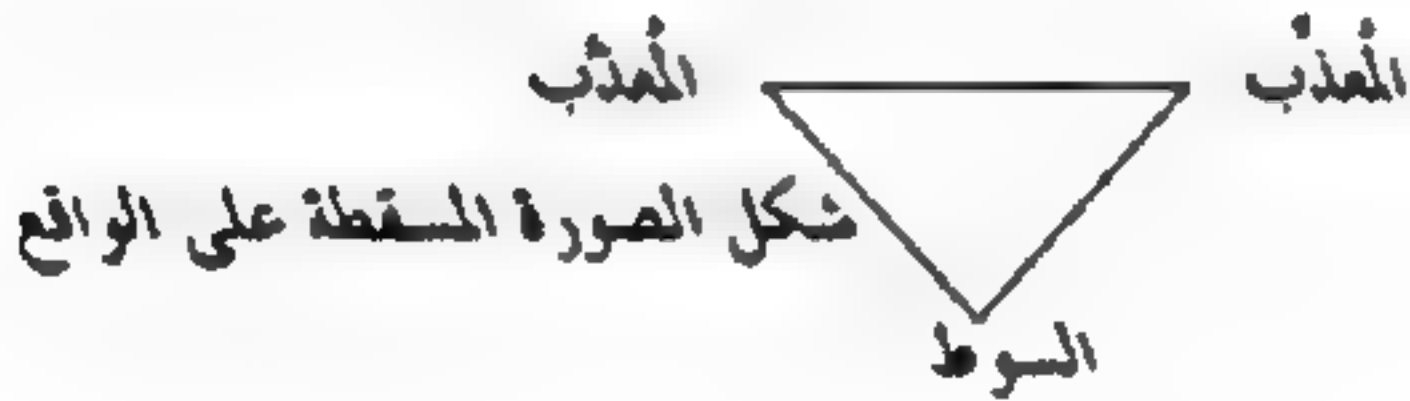
لا نلمس لفظة واحدة بعيدة عن معجم الألفاظ العربية؛ فكلمة "تروح" تعني التمايل من صكر أو ما شابهه، وكلمة "السوط" تفيد دلالتها المعجمية أداة للضرب وكلمة "ريان" تفيد الارتواء بعد عطش، وكلمة "المسفوح" اسم مفعول تدل على الأذى وسفك الدماء وإراقتها؛ ولكن ترتيب هذه الألفاظ وحياكها بأداة الشاعر الأسلوبية الخاصة به منحها قوماً دلالية جديدة؛ فالسوط لا يتحرك بفعل خارجي، بل هو يكتسب من معنى المذيب المعتدي عدوى الفهر والظلم والاستبداد، فصار الضرب حالة من الإدمان، يحتاج معها السوط إلى جرعة؛ ليشر بالارتواء، ونشوة السكر، ولذة الخمر المفطر من دماء الشعوب المستعمرة. فتحددت العلاقة في مستوى ثلاثي (الزورس _ السوط _ المذيب _ المذيب) وتمخضت العلاقة، غير المتكافئة في الدور والموقع، عن

1 _ I.A. richards. philosophy of rhetoric: pp. 133_134

2- ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ط 1978، 1، ص 80.

وجود حالة تناقض العرف الإنساني، وهي الرغبة الدائمة في الحصول على سكر ينأى، حتى بالجمادات عن الواقع الأليم المرغوض، فتحول السوط، بفعل الحدث العجيب، إلى راغب في سكر دائم، علّه يسكت الله بالله، وداءه بدائه (وداوني بالقي كانت هي الداء).

أضاف بدوي الجمل إلى هذه الألفاظ صوراً ناطقة ببشاعة الظلم، وخصبها بتأويلات، وحصرتها، من خلال صياغتها وتنظيمها في نسج لغوي متناسق في اللفظ والدلالة، فكانت دلالية الألفاظ (روح - ريان - سكران) تأكيداً على الرغبة في غياب الأحاسيس والمشاعر، وعدم المبالاة بالنتيجة النهائية المختلة مجازر إنسانية تضح صورها في شكل أحادي "دم مسفوح"، يعكس الواقع وظلاله:



الصورة المعكئة عن مرآة الواقع
نتائج وظلال هذا الواقع
غياب عن الوعي
قبول مُصنَّع
لا فاعلية

وفي قوله من القصيدة عيناها (إني لاشتيت بالجبار):

لهضي على الذل غفراً لظالمها

فائق الذل حتى صار غفراً

نلمس في نسق التركيب اللفظي إبداعاً مغايراً في استخدام الألفاظ، وتوظيفها في إبلاغ رسالته من خلال شحنها بصور ورموز ودلالات متنوعة، فكلمة "أغضى" تعني تطويع العين على إهمال فعل الرؤية، مع سكوت وصبر، والشعوب المظلومة، في رأي الشاعر، لم يكن مكوناتها وصبرها ناتجاً عن عجز وجبن، بل عن رغبة في التمسك بموروث فكري خاطئ، يخدر الشعوب بالتسامح والغفران، حتى البسوا حالة الذل وأعجبوا بها، وصاحبوها، وأقنعوا أنفسهم بأن قبول الذل نوع من التأكيد على سمو أخلاقهم.

في محاولة لكشف سر الحياكة اللغوية في نسج تركيب هذا البيت نلمس أن صدر البيت وعجزه تماثلاً في عدد الكلمات، وتوازناً في استخدام أنواع الكلم، إذا أمقطاً تكرار كلمتي (الذل - غفرانا)، أي إن الكلمات المستخدمة ثلاثة أفعال - ثلاثة أسماء - ثلاثة حروف جرٍ فاكسب البيت بتوازن وتماثل عناصر اللغة حالة إرضاء وتسوية بين أنواع الكلمة، الأفعال الدالة على الحركة والزمان، والأسماء الدالة على معنى قائم بنفسه مجرد من الزمان والحركة، وحروف جرٍ لا معنى لها إلا من خلال اتساقها في الجملة اللغوية، والتي تتميز بوظيفة خفض وذل الأسماء الواقعة بعدها. وهذا مطابق لأنواع العناصر البشرية الاجتماعية المقسمة إلى عناصر تتميز بالحركة ومواكبة الزمن، وعناصر تتأثر بالعوامل الخارجية ولا معنى لها إلا في ذاتها ومن خلال انتظامها في المجموع، وعناصر تبدو ضعيفة في شكل تكويها، ولكنها أدوات فاعلة سلبية. وتساري العناصر يبقى المجتمعات في وضعية تسوية له أسبابه ومبرراته، وهذا هو واقع المجتمعات العربية التي تسارت نسب وجود الحركات الفاعلية ووجود المجموعات الخاضعة في قرارها إلى عامل يفصح عن موقعها الحقيقي، وفاعلية الأدوات الاجتماعية التي تستخدم أدوات ربط للتأثير على المجموعة الخاضعة إلى عامل يمنحها شكلاً حركياً، فكان الشكل الأكثر طغياناً ظاهرة الانكسار والخفض، ومعهما ضعفت فاعلية العناصر الحركية، واتسمت المجتمعات بالرضى والقناعة، وقدسية تشير إلى الذل المقنع بالخور.

يعتقد بعض الدارسين والنقاد ومحبي الأدب أن جمالية هذا البيت تكمن في جودة الاستعارات، ولكن الاستعارات ما كانت لتفعل فعلها من دون المهارة اللغوية التي دعمها الشاعر بتنظيم فكري معرّي خاضع في تشكيله إلى منهج منطقي، يطمم الأفكار، وينسق المعطيات، ويصدرها نظريات اجتماعية إنسانية. فالتكرار اللفظي لم يثقل البيت الشعري برقابة

التكرار، بل أضاف دلالات متميزة بين طري البيت، ففي الشطر الأول كان "الذل" قاتماً والعين تفصي عن رؤيته، وبدأ ظاهر فاعليته ضعيفاً خاضعاً لأدوات تساعد على تثبيت نفسه، وفي الشطر الثاني صار الذل الشكل الأكثر أناقة وإعجاباً وملازمة، واكتسب خاصية الركن الرئيس في وجودنا، إذ تحول إلى مسند إليه لمهور بعلامة القوة والافتدار:

دلالة الأفعال: (تغضي - تائق - صار)

تشير حركة الأفعال إلى إدراك الشاعر المعنى العام للقصيدة، وربط المعنى الجوهري بالمعنى العام غير المتناقض والروح الكلية الموحية برفض واقع عربي يطمح الشاعر إلى تغييره، فكانت كلمة "تغضي" مرتبطة بحاضر معاش، أنتجه ماض غالي في التعلق والتزيين الكاذب، فكسر الشاعر الزمن الحاضر بعودة إلى زمن مضى اقتضت أهدافه على الاهتمام بالمظاهر، "تائق"، لتتخفف الأهداف عن خلق حركة سلبية تحويلية "صار" غثرت في فهم القيم، وأدت إلى انقلاب في المفاهيم، فأكسب الفعل "صار"، بالصياغة، دلالتين، أولاهما: دلالة التحويل وما تشير إليه من انقلاب في المفاهيم، وثانيتهما: دلالة الجمع بين ماض وحاضر تناقضت فيهما القيم.

دلالة الحروف: (على - ل - حتى)

أما حروف الجر فقد تطورت دلالتها من خلال السياق من استعمال ملبي على الواقع، إلى تعليل سبب الاستعلاء، وصولاً إلى تحديد الغاية، فجاء ترتيب دلالة الحروف متناغماً مع حركة الأفعال: استعمال "على" - انكسار مصحوب بالتعليل "اللام" - تحول نفسي "صار".

دلالة الأسماء: (الذل - ظالم - غفرانا)

أما دلالة الأسماء الثلاثية اللفظ، الحماسية الاستخدام، فلقد أضمرت توصيفاً للواقع النفسي العربي، فكلمة "الذل" الأولى يتوالق ظاهر حركتها "الكسرة" مع نظرة الاستعلاء العربي وعلم مبالاتها بالذل، والثانية تشير حركتها إلى تحملك الذل في القوس، وامتلاكه أحادية الوظيفة الإسنادية. أما كلمة "لظالمها" فقد ارتبطت بعلامتين، علامة الحركة الصوتية (الكسرة)، وعلامة الحرف البصري السمي (ها) والعلامتان دلالاتهما الإنهاك، فالكسر يشير إلى الإخضاع والتعب وإرهاق الظالم. تجسد كلمة "ها" الإنهاك الناطق المتمثل بحرف صوتي يشير إلى التعب ومدة الصوت، أما كلمة "غفران" فلقد دلت في الموضعين على النصب والتعب، لأن الغفران يسجل

دائماً بعملات عرض للمعطيات وتحليلها، ومن ثم يصدر الحكم بالإيجاب أو السلب، وهذه
 المهارة اللغوية المخروضة بطاقات إبداعية استطاع بدوي الحيل أن يحقق نظرية الجرجاني القائلة بأن
 الأنماط - خدم للمعاني وتابعة لها، ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في الفن علم بمواقع
 الأنماط الدالة عليها في الفن¹.

نائباً على هذه النظرية، يمكننا إبراز العلاقة بين اللفظ والمعاني في البيت السابق:

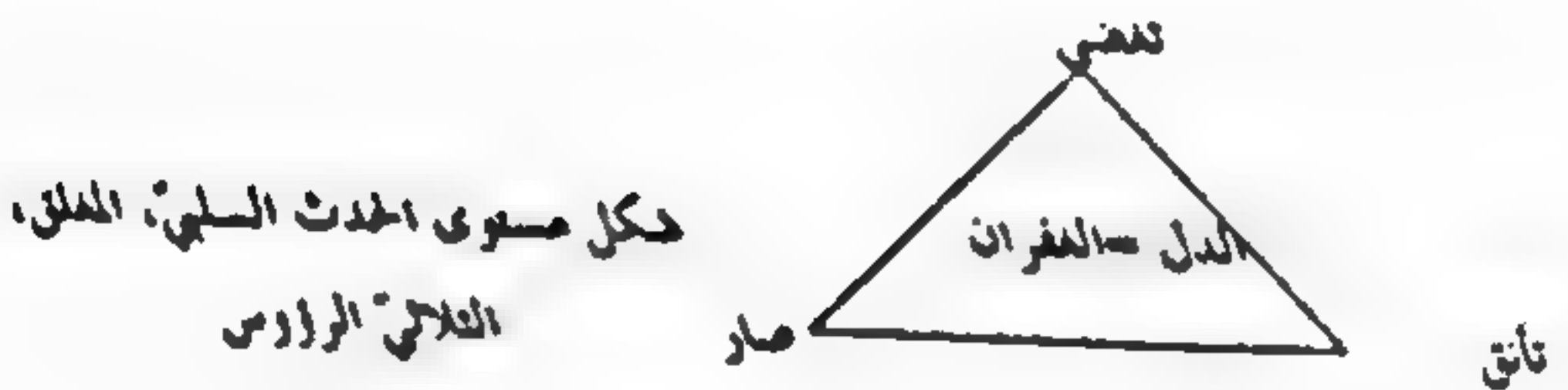
الذل غفراناً



تساوت في الواقع الاجتماعي المسافة بين الذل
 والغفران بالنسبة إلى الظالم، فصور الشاعر حالة التسوية
 العربية بشكل هندسي مسطح مطلق لا تميز عناصره
 الاسمية بين الذل والغفران، لأن فاعلية الحدث تحويلية مطلية
 يتكون منها شكل هندسي دائري قوامه شكل هندسي ثلاثي
 الرؤوس.

الذل غفراناً

تجلى فاعلية الحدث في هذا الشكل الهندسي:



شكل مستوى الحدث السلي، المطلق،
 الثلاثي الرؤوس

١ - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 44.

تشير بنية البيت الدلالية إلى وجود حركة هندسية دائرية مغلقة، أدواتها روابط لغوية، لا يراعي المخاطب العربي، في تأسيس خطابه، أهمية فعلها التحويلي، لأنه لا يجيد استخدامها ويدعي عكس ذلك، علماً أن هذه الأدوات طاقة تحويلية قادرة على تغيير مسارفاعلية الحدث _ الفعل، وتغيير نتائج المعادلة الاجتماعية. لعكس هذا البيت نتائج سلبية، تساوى فيها الغفران والذل؛ لأن المجتمع العربي لا يجيد استخدام الروابط العقلية، مما أوصل إلى انقلاب في المفاهيم، وتداخل في التعليقات والتأويلات الدينية.

لما كان الهدف من استخدام الألفاظ الدلالة على المعاني التي يقتضيتها العقل، كما قصد الجرجاني في قوله: "ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في الطوق، بل أن تناسفت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"¹، فلقد تعددت دلالة اللفظ الواحد في شعر البدوي وفق ما اقتضته الحاجة العقلية _ الإبداعية، فكلمة "الغفران" التي الحادت دلالات دينية واجتماعية ونفسية عامة، اتخذت في سياق قصيدة "اللهب القدسي"² دلالات مغايرة في قوله :

حسب الأحبة ذلاً عار غلروهم وحسبنا عزة أنا غفرناه

لقد دلت كلمة "غفرناه" على القوة والافتقار والتسامح؛ فالأحبة أذلاء، يتلبسهم العار، وشبهتهم الغدر، وهم معروفون بخيانتهم التي يستدل عليها بورود لفظة "الأحبة" اسماً صريحاً معرفة. أما "أنا" الشاعر فلقد صارت بعزتها رمزاً جماعياً "نحن"، واكتسبت خاصية الاتصال، ارتقت بحسها إلى حالة التوحد الجمعي، لتتحول "الأنا" الدالة على متكلم واحد إلى "نا" الجماعة المتميزة بالبروز والاتصال، وتعددية الوظيفة والدلالة، لتتغنى التماثل بين الذل والغفران. الذل # الغفران.

برع البدوي في صياغة الألفاظ أثواباً جديدة للمعاني الجديدة المتبدلة من جسد نصي إلى آخر. فكان ولاؤه كما قال إليوت، إلى "اللغة التي يورثها من الماضي، والتي يجب أن يحافظ عليها

1- م، ن، ص 40-41.

2- للديوان، ص 391.

وبينها¹، فتمايز شعره بمهارة ظهرت في تسبق الألفاظ وبناء تراكيب مؤسمة على التقديم والتأخير والحذف، و في تطويع المفردات و صياغتها أغماطاً لبية غنية بالصور والدلالات، و قوامها قوانين نحوية وصرفية استعصم بها عن الجنوح والخطأ، فظهرت قدراته الناصيلية- الإبداعية من خلال إصاح الكلمات عن قيمة أصلية، و قيمة مكتسبة، لأن " الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة (...) وأن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توحى معنى من معاني النحو فيما بينها²، وهذا الضم القائم على استيعاب قوانين النسيج النحوية اللغوية (المطابقة- الفنية) دعمت شعر البدوي بخصائص الفصاحة والبلاغة.

عكس شعر بدوي الجبل غنى و اتساع مخزونه اللغوي، و جسد تفكيره العلمي- التعبلي، وبرهن عن قدراته الإبداعية التي حددت هويته الفنية الذاتية، وأكست شعره لمادة في الصياغة والخلق الفني، وذلك من خلال إنتاج الصور و الدلالات الخاضعة في انتمائها إلى قوة العناصر الفاعلة والمتفاعلة لحظة الاستعداد إلى الكشف عن نتائج التجربة الإنسانية، التي تجهل ذاتها الواعية أسبابها ومسبباتها، ولكنها تبنت، في اللاوعي المدرك، حياكة القوالب اللفظية، وتحصينها بقوانين اللغة، ومنحها وجوداً معنوياً، من دون أن تدرك ماهية السر المخرض على الفعل وردة الفعل، أو نوع المخفز النفسي، فاندلقت الألفاظ على أسرار المعاني المحتجبة في صياغة لفظية تسم بهوية أسلوبية خاصة ببدوي الجبل، لأن " الطريقة التي يستعمل الشاعر بها الألفاظ هي سر الشاعر نفسه، ولا يستطيع تعلمها، فالشاعر يستطيع أن يستعمل الألفاظ استعمالاً ناجحاً، ولكنه لا يدري كيف تتم هذه العملية³، فكان البدوي بذلك شاعر الأصالة اللفظية المتميزة بالخلق الفني، والغنى الدلالي، وشاعر اللحظة القنودية الإبداعية.

1- إليزابيث برو، الشعر كما نفهمه وننتزقه، ص 24.

2- دلائل الإعجاز، ص 201.

3- ريتشاردز، العلم والشعر، ص 31.

ب- جدلية العلاقة بين النظم الخليلي والخلق الفني الموسيقي

لم تتوقف أصالة البدوي على توظيف اللغة المعجمية في أشكال فنية إبداعية، بل وفرد اللغة الموسيقية، أيضاً، من أجل خلق نوتات جديدة تبدأ من الأصل الخليلي وتتجاوزها في إيقاعات داخلية، تتناغم ورؤيا الشاعر الفنية والإنسانية.

نظم بدوي الجمل قصائده على أوزان معروفة، أرسى بها الأقدمون تراثاً شعرباً مزجياً فاعلاً في جوابه الإنسانية، فاستخدم أوزان البسيط والطويل والرمح وغيرها من البحور، ونكس أصناف إليها الإيقاع الوجداني المتناغم مع ماهية الموضوعات التي كتب بها، فعندما نقرأ قصيدة (أبي لاشمت بالجبار) نطالعنا القصيدة بنغم وجداني انفعالي قائم على المناداة والاستغيا، ولكن تركيب القوافي والموتامات الصوتية اللغوية شكل لحناً هادناً يتماوج بإيقاعات الحركة النفسية الداخلية التي لازمت المتكرر لحظة ولادة القصيدة.

التح الشاعر، الشامت بعدوه، قصيدته بمقدمة موسيقية لها وقع خارجي وداخلي، يفوق الخارجي بأوزان الخليل المعروفة، لأن الشماتة حالة نفسية كونية عامة، وظاهرة توحد بين جميع الأفراد والأمم، ولذلك كانت الموسيقى الخارجية تتسم، من حيث الظاهر، بانتمائها إلى عرف موسيقي قديم ومعاصر وحدثت بين الشاعر وغيره من الشعراء في حالة شعورية عامة، اتخذت من الإيقاع دلالة عليها. أما الموسيقى الداخلية فلقد كانت صدى للكبر النفسي المضروب الذي نأى بالشاعر عن ظاهر النغم إلى بواطن إدراكه الإنساني، فعزف بأوتار أحاسيسه موسيقية النابضة بالآلم الكوني الواحد الموحّد بين البشر المتألمين من جبروت الجبار، فلم تكن الموسيقى الداخلية صدى لشماتة أو لطبول نصر، أو غوغاء زهو، بل كانت نغماً موسيقته حركة الألفاظ وتوحيب نطقها في نسق خاص، منحها جرماً مماثلاً لبواطن أحاسيسه ومشاعره، ومواقفها مع المعنى الانفعالي الوجداني.

أوجد الشاعر، في مطلع القصيدة، قضاء موسيقياً تتماوج أنغامه مع عاطفته الوجدانية وتنتقل نغماته إلى الأجزاء الموحدة في شعور نفسي جامع، تلتقي حوله الأفكار والمشاعر المتجلية في وحدة التأليف الموسيقي العام للقصيدة، كنية متكاملة، وفي استقلالية الجزء، كدلالة نفسية خاصة. فإذا قرأنا هذا البيت:

أحنو على جرحها الدامي وأمسحه عطراً تطيب به الدنيا وإيماناً

نسمع التناغم الانفعالي النفسي الوجداني الصادق، من خلال تناسق الحروف وإنتاجها نغماً موسيقياً داخلياً يعكس صدق العاطفة وهو الأحاسيس، فتخلق تنسيق حروف "الحاء" المكرر ثلاث مرات، وحرف "هاء" المكرر مرتين، في الشطر الأول إيقاعاً موسيقياً يتناغم و الشعور النفسي الثابت لحظة الكلام على جرح مظلوم، فمكس التماثل في التكوين الصوتي الموسيقي لذين الحرفين صورة إنسانية ناطقة بالصدق والشفافية، تتمتع باستقلال الوحدة الإيقاعية الإيحائية، وبالقدرة على الاتصال بالكل الموسيقي العام للقصيدة من خلال نظم الألفاظ وترتيبها وتسيقها في نظم صوتي يتناغم وأحاسيس الشاعر الوجدانية المتجسدة في كفاية الجزء المنقطع، وفي كمال الكل المتصل.

تجلى الإبداع الموسيقي في قدرة بلدي الجبل على التوفيق ما بين استخدام اللفظ وأحاسيسه وانفعالاته، لأن "الحائز الإيقاعي" يؤثر في اختيار الكلمات وترتيبها، ومن ثم في المعنى العام¹، فكانت موسيقى قصائده، الداخلية والخارجية ناطقة بالهم الصوتي المَعْر عن قلق النفس البشرية وآمالها وآلامها، وتطلعاتها ورغباتها واندحاشها لحظة المواجهة أو الكشف، وأوحى هذه الموسيقى بصور سمعية حسية تلامس مقاصد الشاعر وأهدافه، كونها رسوماً "صوتية - سمعية" تبني روح الأفكار ولا تنصح عنها. فآيات قصيدته "عاد الغريب"² أوحى موسيقاها الخارجية بإيقاعات بحر البسيط، وأضمرت نغماتها الداخلية مشاعر الحب والخين إلى "الشام" في زمن الإبعاد والاعتراب، فلم تهزج موسيقى مطلع القصيدة بفرح العودة، بل نطقت بعمق المعاناة، وصدق العلاقة البارزة في قوله:

حلفت بالشام هذا القلب ما همدا عندي بقايا من الجمر الذي اتقدنا

يرسم الشاعر في هذا البيت الإطار العام لأحاسيسه ومشاعره في الغربة القسرية المفروضة عليه، فهو المبعد عن لقاء الروح، أراد، في لحظة اللقاء الأولى بوطه، أن يفجر عواطفه المكبوتة كلاماً يختزل تجربة الإبعاد ونتائجها، فتجلى الاضطراب الشعوري، والتداخل في المواقف

1- نظرية الألب، ص 220

2- الديوان، ص 170.

النفسية، والوطنية والإنسانية نغماً لفظياً منبثقاً عن النقي عشرة كلمة، لها كيان ظاهري مستقل،
 استخدم فيها عشرون حرفاً هجائياً، وهذا انعكاس صادق عن التناغم بين الشاعر والألفاظ
 لحظة التشكيل اللفظي الموسيقي، فالعدد 12* له رموز دينية، تربط اكتمال بعض الدعوات
 بوجود رمزية العدد 12*. واكتمال تجربة الحزن والألم في مرحلة إبعاد الشاعر عن وطنه،
 تجسدت في النقي عشرة كلمة جمعت عشرين حرفاً هجائياً من أصل ثمانية وعشرين، كأنه يرغب
 في تفريغ جميع مشاعره في وحدة لفظية موسيقية جامعة، قوامها قوة خلق إبداعي مقرون بانفعال
 شعوري يهدف إلى تجسيد وحدة الأفكار والعاطفة، فسكب في غنائته الشعرية بعضاً من
 خصوصية الروحانية، التي أضفت على شعره نغماً موسيقياً داخلياً مهوراً بطاقاته الإبداعية.

عكس اليتان السابقان علاقة الشاعر الوجدانية والوطنية بوطنه، وأوحى بمشاعر
 إنسانية تسمو على جغرافية المكان وتعبّر عن الحنين المغمم بالحب والحب، والفخر والاعتزاز،
 فلم تصدر حركة الألفاظ صخباً أو تخريباً أو دعوة إلى موقف انفعالي، بل تخرجت في إيقاع
 نفسي متناغم مع وحدة العاطفة والفكر في موقف إنساني وطني يحول دماء الجراح، في البيت
 الأول، إلى عطر تطيب به الدنيا، فيشر الطب حقيقة الإيمان بقضايا الوطن، ويبقى، في البيت
 الثاني، جمر الشوق متقدماً.

لم يكنف بدوي الجبل بأحرام العرف الخليلي في موسيقى الشعر، بل حرص على احترام
 القانون الاستهلاكي في قصائده الشعرية، فصنّ قصائده بمطالع مصرعة، شأن الشعراء القدماء
 والتقليديين، غير أن هذا التقليد والتمسك بالعرف والقانون لم يكن ليفقد المطالع هبتها
 الجمالية، أو يفصلها عن الفكرة الرئيسة العامة، بل شكّلت هذه المطالع مفاتيح عبور إلى الفكرة
 العامة الكلية، لذا قرأنا بعض المطالع مثل:

الزغاريد لقد جنّ الإباء

من صفات الله هذي الكبرياء

يا سامر الحى هل لعنك شكرانا

رقّ الحديد وما رقوا لهوانا

يمكننا ملاحظة تمسكه بالأصل وتجاوز صنميه، فاليبت الأول مطلع لقصيدة وطنية،

عنوانها (عبد الجلاء)، وبدوي الجبل معروف بوطنيته والتزامه بقضايا الوطن، فكيف تكون
 حاله وقد أحرزت بلاده النصر وتم الجلاء؟

لقد أفصحَت الكلمة الأولى من البيت الأول عن فعل طلي بضم الغراء، والطلب
معكس لوجه شعبية مقرونة بالزغاريد، وهذه حالة نفسية وجدانية، إنسانية، فطرية، ألمية يمر
بها القوم عن ذروة الغبطة والسرور، وهي أكثر استخداماً عند الشعوب المحافظة على طبعيتها
وقطريتها.

وظف الشاعر أسلوب الإغراء في مطلع القصيدة لسبب نفسي غاية طلب الالتزام
بالتعبير عن الحالة الشعبية غير العادية، وجاء التصريح ليخدم الموقف النفسي والعاطفي،
بواسطة روي الممزوجة المضمومة، وقالية قليلة الحروف والحركات، وهذا متوافق مع روح الرسالة
الشعرية التي كانت بوحاً وجدانياً يضح بزغاريد الصر المزوجة بالإباء والكرباء، فاللهاد
التصريح توازناً بين شطري البيت، وتوازناً بين التناقض الشعوري المتجلي في العجز عن
توصيف حقيقة الشاعر المنطرفة في انفلاتها إلى حالة الجنون أو الكمال.

أما التصريح في البيت الثاني فقد توافق وحالة التعب والإعياء المرافقة انفعاله النفسي
الوجداني الناتج عن مخاطبة الجبار، لحظة تصارع في ذاته الرغبة في الثماتة وسمو القيم
الإنسانية، فتجسد الصراع في تعب تجلى في مد الصوت (شكوانا - بلوانا).

لم يخرج بدوي الجبل عن النسق التقليدي في شكل الإخراج الشعري الفني، فالتزم وحدة
الروي والقالية، ولكنه لم يكن التزاماً صناعياً اعتباطياً، بل التزام بالأصالة الفنية التي عبر عنها
باحترام الوقفات الموسيقية، وإغنائها بحركات صوتية متباينة وموحية بالجو العام للقصيدة،
وبالروح العامة المنحبة وراء ظلال الحروف، فروي السين في قصيدته (وانجلت نفسي للنور)¹
أوحى بصدى الدهشة عندما يكشف المرء مرأً:

عجلى بدر ولا لاء شمس

أين أمسي؟ فرّ لا يلوي به

..

بين أشباح من الأيام محروس

وانجلت نفسي في النور لنفسي

يا لأمسي وهو يجتاز المدى

مزق الحق حجاباً للدجى

يوحى إيقاع بحر الرمل، في هذه القصيدة، بموسيقى خارجية هادئة، تتناغم والفكرة الفلسفية المرافقة مع حالة التأمل الوجداني، ومع نظرة الشاعر الخاصة. ولما كانت حالة التأمل تراكمها لحظات من التعلق الروحي في المظاهر والمربيات، فهي محكومة بهدوء نفسي، وبرؤية موضوعية لمجالت في موسيقى داخلية أنتجها التركيب الصوتي بين الألفاظ، فتشكلت، من الطائف الجديدة، موسيقى سمعية، وموسيقى حسية، والسمعية تستدل عليها بالتأنيب التفعيلي، وبدلالة الحروف الصوتية، فحرف السين، مثلاً، قام بوظيفة صوتية - حسية تعمل على ترويض الصدى النفسي الموحى برغبة الشاعر في تخريب الحجب وكشف الحقيقة، فسرت حياة الأتواب اللغوية رغبة صوتية، يستدل عليها بالرموز والإشارات اللفظية والصوتية. فحرف السين "المهموس" يدعو إلى الانتباه والبحث والكشف، ويشير، في القصيدة، إلى الرغبة الصوتية الصيغة المنجبة في بنية لغوية متناغمة تتضمن روح اللحظة الغدوذية الإبداعية، وتعكس التناغم الروحي بين أصل جوهري ثابت، ومؤثر شكلي متغير، ارتدت تفعلاً نفسياً داخلية، فصاروا، اللامحدود، دلالات المطرق اللفظي.

نشر موسيقى الألفاظ في بحر البدوي إلى تامله في موارث ثقافي محرض بطاقات إبداعية، وإلى صدقه العاطفي والفني، وإلى قدره على توظيف مخزونه الفكري، وتصوير انفعالاته، لحظة دخوله في أي اختبار وجداني جديد، فكان يُصدر عن كل عملية تفاعل منتجاً لغوياً موحداً بين المفكاره وانفعالاته، لفظاً وتراكيب وصوراً إيقاعاً، فتمايزت نصوصه بصورها عن ذات عامة متوحدة عاطفة وعقلاً ومشاعر وأحاسيس.

ج - جدلية التنوع الموضوعي ووحدة التنوع.

لما كان الشعر الصادق هو نتاج التفاعلات النفسية المتوازنة بين ما يتلقاه المدح من عالم الوعي المنجيب، وما يكتسبه من مؤثرات خارجية، فإن هذا المنتج يخضع في إنتاجه إلى مؤثرات غيب الجينات النفسية والتقاليد، وما تختزله من قيم وأحاسيس ومشاعر، تضمر عقلاً مريباً، من الوعي واللاوعي، هدفه خلق نوع من التوازن بين الذات الواعية المدركة والغير، الموروث النفسي الثقافي والديني والحضاري، لتجلى الشعر الصادق كياناً نصياً متكاملًا، منزل نقاح تجربة التوافق والانصاف العربي بين الوعي اللامعي واللاوعي التنظيمي، الذي يحصر الصور والدلالات والرموز من عوالم مستورة على الوعي المباشر.

يولد الاتفاق اللغويّ - التنظيمي نصاً شعرياً ينبض بروح الفكرة الكلية العامة، ويتمتع
بخاصية التقويم الحسن غير المشوه، شريطة ألاّ تعرض مرحلة التكوين، وعمليات التفاعل،
ولحظة الولادة، لحظة القنوصية الإبداعية، إلى أي خلل تنظيمي، فتتمخض التجربة الذاتية
الإنسانية عن ولادة جسد نصي متكامل شكلاً ومضموناً ودلالات.

تأسساً على هذه النظرية الإبداعية هل يعدّ خطاب بدوي الجبل الشعري موحداً في
الشكل والمضمون والدلالات، أم كان التعدد عده نوعاً من النظم الشكلي المفرغ من روح
عامة كلية جامعة؟

تظهر القراءة السطحية لقصائد بدوي الجبل نوعاً من التعدد في الموضوعات، مما يدفع
بالقارئ إلى الاعتقاد بأن الشاعر يقنص صنمية الشكل التقليدي، ويحرص على تنوع في
الموضوعات، يوحى بالتفكك، وانعدام الوحدة الموضوعية. ولكن الدراسة المعنفة لبنية النص
اللغوي، و لدلالات المعاني والصور، تشير إلى صعوبة التجربة النفسية الإنسانية التي عاشها
الشاعر، وإلى زمن التجربة الطويل الحافل بالمتاعب والقضايا الاجتماعية والوطنية، والمؤثرات
الوجدانية والنفسية، هذه التجربة التي خضعت إلى مؤثرات بيئية متنوعة بتنوع الأمكنة
الجغرافية، ومصادر المؤثرات الثقافية، وتباين في طبيعة الماهل الفكرية، مما أكسبه غنى، تجلّى
في تعدد موضوعات المنتع وطبيعته. وهذا الصراع الوجودي الذي تحداه الشاعر شبه بصراع
المبدع الجاهلي المنرد على الانتعاء والمحكوم بالانتعاء.

كشفت دراسة دلالات بيت من قصيدة (إني لأثمت بالجبار) عن طاقات الشاعر
الإبداعية الخاضعة في إنتاجها إلى العقد العربي اللغويّ - التنظيمي، إذ انبثق عن تجربته دلالات
تبرهن على التوازن بين طاقاته الإبداعية وما يلتقطه من مؤثرات. وهذه الدلالات الكامنة في
الجزء من الجسد النصي تتوافق ظروف توليدها مع المناخ العام للقصيدة، التي جاءت، في رأيي،
موحدة في تنوع موضوعاتها المربطة في أجزائها المتباينة شكلاً والوحدة روحاً وجوهرًا، وهذا
يبيّن في أفكار القصيدة الرئيسة والفرعية على الشكل التالي:

1- البنية الفكرية العامة للقصيدة:

- مخاطبة المحتل

يا سامر الحمي هل تعبك شكوانا
نخل العتاب دموعاً لا غناء بها
رق الحديد وما رققوا لبلواتنا
وعاتب القوم أشلاء ونيراناً

- التركيز على إذكاء الحقد والدعوة إلى التخلص من حالة التسوية:

ويل الشعوب التي لم تسق من دمها
تروح السوط في عني معذبها
ثاراتها الحمر أحقاداً وأضداداً
ديان من دمها المسفوح مكراتاً
تفسي على الذل غفراناً لظالمها
تائق الدل حتى صار غفراناً

- التذكير بالقيم العربية وبإبطال عرب من أجل المطالبة بالنار:

ثارات بعرب ظمأى في مراقدها
تجارتها صفاة الحمي نسياناً
توصيف الواقع العربي

- التركيز على الشام وإبراز علاقته بهار خرقه إليها وهو في النفي

- العلاقة الوجدانية بمكان النفي (بغداد)

- تذكير بالجرحى والقتلى = (أحبة + إخوان + شهداء + كرماء) = الشكل المثلث
غطرمة المستعمر ونتاجها

- ضرورة بروز لفاعلية القائد العربي

ما للسفينة لم ترفع مراسيها

شقي العواصف والظلماء جارية

ضمي الأعراب من بدو ومن حضر

يا من يدلّ علينا في كتابه

2- النتيجة:

ألم نهض لها الأقدار رباناً

باسم الجزيرة مجرانا ومروانا

إني لألح خلف اليم طولانا

نظار تطلع على الدنيا سراياناً

تظهر هذه البنية الفكرية تعدداً في الموضوعات، ولكنها تلتقي حول محور نفسي واحد
يحتل عبق المأساة التي تشعل اللاوعي بصور التشردم والنفي والذل والفقر والقتل وتصور
الرغبة في ولادة القائد الذي يقود السفينة إلى بر الأمان، فاستمت أبحاث القصيدة بأسفلها

الجزء بمعنى محاصر، يربط بالمعنى الكلي العام، الذي قام عليه بناء القصيدة، فخلق متعة فنية في نفس الخلق في حالتها الجزء المستقل والكل المتوحد، لأن المتعة الفنية كما يقول ديفد ديتش:¹

تأتي من الكل كما أنها تأتي من كل جزء من الأجزاء على حدة.

لم يؤسس بدوي الجبل نفسه الشعري على منهج منطقي قوامه الفرضية، والمعطيات والبراهين، وصولاً إلى نتائج سليمة لا تتناقض والفرضية، و المعطيات بل تبنى العرض المدعم بالشرح والتوضيح والتفصيل، والاستطراد، و أعطى لتجربته معنى عاماً موحداً في بنية لغوية، يوحي ظاهرها بانعدام الوحدة الموضوعية. ولكن قراءة منطقية متجردة من الأفكار المسبقة تفيد بوجود وحدة تعبيرية نفسية فرضها الانفعال المحرض بالصدق الفني الإبداعي القاسي بتنظيم الأفكار في علاقات متجانسة بين الموضوع الوطني والمعطيات الوجدانية والاجتماعية والإنسانية والسياسية وصولاً إلى نتيجة عامة مرضية.

عكس خطاب بدوي الجبل الشعري الشكل الأمثل للتظيم مابين القضايا العامة والقضايا الخاصة، وتجلي ذلك في التعدد الدلالي للصور في الجزء المستقل، وفي الجسد الكلي العام، فأدى الجزء وظيفة خاصة مستقلة، ووظيفة كلية عامة، لأنه خطاب منبثق عن وحدة داخلية تحتل الحاجة إلى التعبير عن العلاقات بين الأشياء، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون مرتبطة بروابط داخلية قوية تتجاوز حاجة الكلمات إلى الانتظام في أشكال² وهذا جلي في معظم قصائده. ففي قصيدته (حيرة النفس)³:

شجاءها من عهدك ما شجاءها	وجن الليل لاذكرت أساءها
عفت لشبابها وصبت إليه	ورق لها النصيح لما لحاها
وهيهات الشباب وأين منه	منى للنفس تعثر في وجاها
كبا وركائب الأعوام فيه	من العشرين لم تنقل خطاها
أخذاني الشباب ضنى ومقما	أقول الشمس تغرب في ضحاها

1- ديفد ديتش، مناهج لنقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص167.

2- c.d.lewis, the poetic image, p25.-2

3- الديوان، ص 337.

نلمس معنى تاماً في البيت المستقل، وتربطاً نفسياً وجدانياً في الكل العام الموحى. لهذا تشارك
قوله:

وهيهات الشباب وابن منه منى للنفس تعثر في وجاها

يشارك الشاعر حيرة نفسه، وتوقها إلى مرحلة الشباب البعيدة، ونشعر معه بالتمب من
حيرته، وذلك من خلال التراكيب اللفظية، والتأليف الموسيقي، الأفعال والأسماء والحروف،
فكان تكرار حرف "هاء" (أربع مرات) دلالة واضحة على تبعه من حيرته، التي تشكل الفكرة
المحورية المتخاطبة مع الأفكار الرئيسة لل فقرات، وهذا واضح في دلالة اللفظ المفرد والمركب في
بنية الأبيات الواردة أعلاه:

الألفاظ الدالة على الحزن والتمب: (شجاها _ شجاها _ جن _ أساها _ هفت _
صبت _ هيهات _ تعثر _ كبا _ أبخذلني _ ضنى _ مفعماً _ ألؤل _ تغرب)
وإذا تتبعنا حركة هذه الألفاظ نجد أن الشجو أُرسل إلى الجنون، والشجو مقرون
بالذكرى، والذكرى تؤدي إلى بعث الشوق (هفت)، والشوق يوصل إلى النحول والضعف
ضنى _ مفعماً _ ألؤل _ تغرب

يتمايز نص بدوي الجبل بقيمة فنية تضرر منح التوازن الانفعالي بين ما يتلقاه من الوجداني
الإبداعي وما يكتسبه من مؤثرات خارجية تغني الموضوعات، وتثري الصور والدلالات،
لتوحد انفعالاته و موارده الفكرية والحضارية في بوتقة الخلق الفني، التي تمنح التجربة شكلاً
مغايراً ومختلفاً ومنحرفاً من ضوابط التعليل والتحليل السببي، لأنه استطاع أن يصهر المربيات
والظواهر والأحاسيس في صور شعرية تجسد الواقع الملموس حقيقة نفسية لا موضوعية.
لأننا: الفن الدلالي في شعر البدوي

كتب بدوي الجبل في موضوعات متنوعة، وطنية واجتماعية ووجدانية وفلسفية،
وجسدت كتاباته صدقه الفني، وغناه الثقافي ومهاراته الإبداعية، معبنة في ذلك لغة أدبية
انفعالية تتمايز بوظيفة جمالية، مشحونة بالصور والدلالات، والرموز والإيحاءات. ففي قوله:
أطلت هوانها فاذهب حبيباً

وعنه على المغيب وما رعاها

يحمل الشاعر المتلقي إلى تصورات تصطرع بالقيم النفسية والاجتماعية والإنسانية، لأنه
اكتسب كل لفظ معجمي فضاء دلاليًا مفعماً بالإشارات والرموز، فالحب مستبد: ناظر، يفسر

وفاء الحبيب ضعفاً، لئلا يبادل نفسه بحب يحرم على قيم الصدق والوفاء، فجسد
موقفهما صورتين متناقضتين:

الحبيب

المحب

متأصل في المماثلة والكذب (أطلت هوانها) والقي، محب، صادق (أذهب حياءً)

الحيانة وعدم الوفاء (ما رعاها) الوفاء والإخلاص (رعه على المغيب)

في محاولة متواضعة لإقامة مقارنة سريعة بين الشاعر والحبيب تتضح الصور الإنسانية المتناقضة
من خلال التراكيب وانعكاسات ظلال الصور:

التركيب ظلال الصور والدلالات

أطلت هوانها ← الاستغراق في قبول ذل وعبودية الحبيب
الحبيب = الظلم + المرض النفسي
المحب = سجان
المحب = حذل + خنوع + لا كرامة

أذهب حياءً ← البقعة واتخاذ فعل الأمر منها
وجدانياً مع الاعراف بضعفه وميطرة العاطفة
الزهور بالقوة = (المحب يحمر
سجانه)
نسلط عواطفه

رعه على المغيب ← لم يؤثر زمن الغياب على قيم الوفاء ← الشاعر = إخلاص + وفاء
وما رعاها ← الحبيب لا عهد له يقابل الوفاء ← الحبيب = خيانة
بالحيانة، والانتظار بالعباد

بث الشاعر في الألفاظ بعضاً من قبض ذاته الإبداعية، وأحيا الصور بنبض انفعالاته،
فجسد أفكاره وتطلعاته ورؤاه الإنسانية، في الألفاظ تشخصت صوراً ذات طاقة دلالية، تبعث
الحياة وتقمص معتقداته ورؤياه الذاتية _ الكونية، وتعكس نظراته إلى القضايا الاجتماعية
والوطنية والإنسانية ففي أقواله التي اخترتها من الديوان نلمس إيمانه بالإنسان وقيمه، ومحنته
الكونية الشاملة، و ترفعه عن التعصب، ونظراته الفلسفية الصوفية التوحيدية:

وكل فرد وما والى وما اعتقدا¹

آمنت بالفرد حراً في عقيدته

يعلن بدوي الجبل في هذا الجزء الثام المضي والدلالة عن إيمانه بحرية المعتقد، ويقصص عن شعوره بتفرد الإنسان الحر المؤمن بعقيدته من دون خوف، أو ادعاء، ولو كان وحيداً في إيمان وموالاته ومعتقداته، ليكشف بذلك عن إنسانية تعالي على التعصب العرقي أو الديني أو الإقليمي، إنها ولادة روح ترتقي بصاحبها إلى صلاة كونية تشمل شعوب العالم وأطفاله في قصيدة لحفيدة:

أفنى بركات السلم شرقاً ومغرباً

وباربت من أجل الطفولة وحدها

كفوراً وأحببه إن كان ملجأ

وردة الأذى عن كل شعب وإن يكن

إذا غرّدت في موحش الرمل أنجبا

ومن ضحكة الأطفال باربت إنها

استمد الشاعر الصور والألفاظ من مخزون فكري يضيء بالقيم الوطنية والدينية والاجتماعية، وبالمعاني الفلسفية، والرؤى الإنسانية، فاستعان بالألفاظ كمادة أولى لإنتاج الصور، وتخصيصها بسرية الرمز، بنية نقل الحقائق المتميزة بصدقها ومطابقتها للواقع الإنساني. وبالألفاظ ابتكر عناوين قصائده، جاعلاً منها مفاتيح عبور إلى عتبات النص ولهم إشارات حرمانه الفكرية الذاتية - الكونية، لذا قرأنا هذه العناوين: (خبرة الأحزان - حيرة النفس - انجلت نفسي للور - الكتابة الحراماء - فلسفة الحقيقة - اللهب القدسي - هواجس - ظما إلى السواب - خالقة - نشوة اليأس - شعاع العمون) نشعر بدعوة إلى الدخول في تفاصيل البنية النصية، ومعرفة المعاني المستبعدة وراء ظلال الراكيب؛ لنتم الكشف عن ماهية أفكاره وتطلعاته ومبادئه وفلسفته.

يظهر البيت الأخير من قصيدة "هواجس" 2

أجل بابك عن طول الوقوف به

فقر الكريم تجلّى صمته طلباً

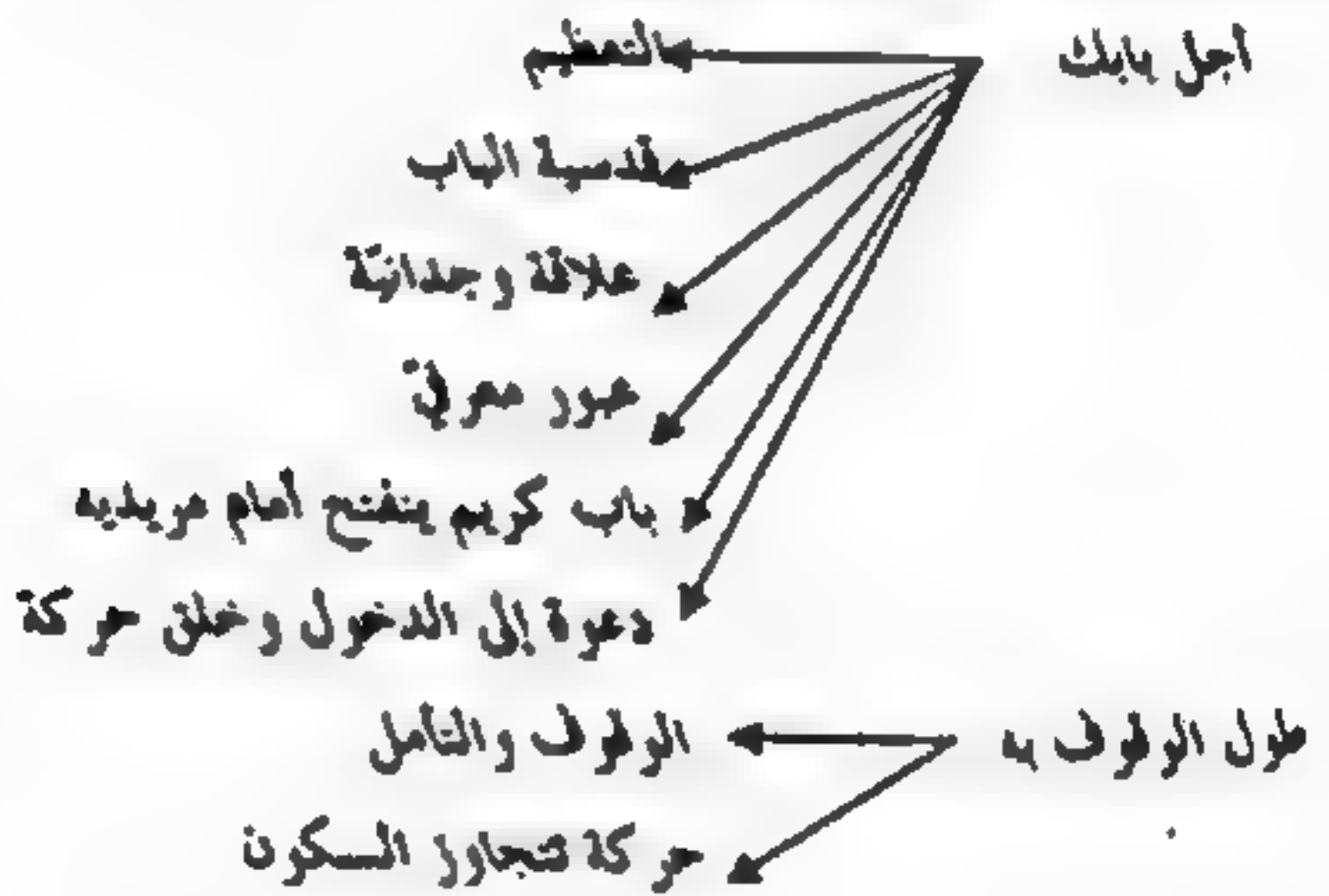
1- الديوان، ص 176.

2- م. ن، ص 158.

3- الديوان، ص 395.

مهارة الشاعر في استخدام الألفاظ، وصياغة الصور المشحونة بفيض دلالي، ففي هذا البيت ينقل الشاعر اللفظ من معناه المباشر إلى فضاء دلالي ذهني صوري، ينسج منه صوراً نموذجية، تتجاوز المحسوسات إلى أعماق النفس والعقل، ليتم شحنها بقيمة المعرفية، ورؤاه الاجتماعية، لينفخ في الصور روحاً تقض على الحقائق الإنسانية، ولا ترغب في تعريضها، فكانت صوراً متباينة في تحديد ماهيتها، لأنها انعكاس المرايا المتقابلة في بواطن تفكيره ومعتقداته، نتاج سلسلة من لحظات الشطح الصوري التجلية في الرموز والإشارات السرية.

حاول بدوي الجبل أن يضمن عنوان القصيدة دلالات تحمل الملقى إلى تأويلات متباينة في انعكاسات الصور، ومن هذه التأويلات التي رمى إليها تضمين المهاجس قلق النفس الساعية إلى كشف جوهر معرفي لعقيدة فلسفية، للمهاجس تنبئ بسمي الشاعر إلى التطهر بلهب الشوق المعرفي المحرر من القلق. اختزل البيت الأخير النتائج التي وصل إليها في ختام رحلة الشطح الصوري التجسدة في جوهر المعاني الباطنية في القصيدة، فأضمر التكليف والاختزال رموزاً لا حصر لها، يمكن مقارنة بعضها على النحو التالي:



فقر الكريم = صمت الكريم ← الطلب والسمي
إلى المعرفة عن الكلام (وقل اعملوا لسيروا الله)



المعرفة الباطنية لا تُعرف أبوابها إلا بوجود قوتين:

- أ_ قوة الشعور بالحاجة إلى علامة السر المعرفي
 +
 ب_ قوة التفكير العميق المفعّل بالصمت.

الباب	الطالب
- إشارة عبور	- فقر إلى المعرفة
- إشارة معرفة الحجاب الساتر المعرفة	- طيب الحلال
- إشارة إلى إمكانية الكشف	- يجد في طلب المعرفة
- عن علامة المعاني المعرفية الجوهرية بالسعي	- صامت
- إشارة إلى ضرورة وجود الرغبة في حصول المعرفة	- قادر على بلوغ حالة التجلي
- إشارة إلى ضرورة السعي.	- الدأب والسعي من أجل البلوغ

إن التأمل الصوفي في فكر البدوي، شبيه بالتأمل الجبراني الصوفي في مقالته "أرم ذات العماد" والذي بيّنه في تأملات المتصوفة "آمنة العلوية" في قولها: "لولا جوعي وعطشي لما حصلت على الخبز والماء، ولولا شوقي وحنيني لما لقيت موضوع شوقي وحنيني" ¹ فالمعرفة الصوفية

1- جبرلين المجموعة للكاملة العربية، ص 588.

تشرط وجود الرغبة من أجل اختراق الحجب وكشف المعاني وبدوي الجبل اختزل في بيت واحد دلالات صوفية لا يمكن الإحاطة بها.

وابعاً: نقطة على السطر

أغنى بدوي الجبل لغته الشعرية الأصيلة بدلالات اجتماعية ونفسية وحضارية وإنسانية، معبئة في ذلك رغبته في خلق حركة شعرية قادرة على تسخير الكمون الذاتي في التراث الأدبي واللغوي، وعلى تحريضه بمواد التجربة الإنسانية الذاتية _ الكونية، لتكون قادرة على تجاوز اللحظات المضنية في التراث، وجعلها محطات عبور وتوليد وأرشفة نضج الوراثة _ الأمام، ولا تقف عندها إلا كمنطلق لتجاوز مكونة الماضي، في حركة تسعى إلى تفعيل خصوبة الحاضر، وخط مسار يسجل نتائج التجربة الإنسانية بكل تجلياتها الطبيعية وخصائصها الفيزيائية _ الكيميائية، وذلك باستخدام اللغة الإبداعية التي تختزل مراحل التجربة وتصور أسرار النفس الإنسانية، وتحفظ نتائج اندماجها ومعانيها وتفاعلاتها الزمنية _ المكانية.

أنتج إبداعه اللغوي أغماطاً نصية منحوتة بالرموز والإشارات الداعية إلى الكشف والتبادل المعرفين، وإلى إدراك سر المعاني الجوهرية المنبثقة، بداية، من أشكال المفردة المعجمية الخام بإخضاعها إلى طاقات فعل ابتكاري خلّاق قادر على قدح كمون المفردة الذاتي، فكانت هذه الطاقات أشبه بالعناصر الوسيطة الحافزة catalyseurs في المعادلة الإبداعية الجديدة، والمعادلة إلى إنتاج أشكال لغوية تحقق خاصي الثبات والتبدل، فهي الفاظ خام مستفزة، في ذهن الشاعر، في صورتها الأولية العذراء، وبكل خصائصها الذاتية، وهي في السياق حليى برموز ودلالات غير متوقعة، اكتسبت من كل صياغة جمالية خاصاً، ونقماً موسيقياً خاصاً، ومن كل قراءة لنية إيماءات مغايرة، ورموزاً متباينة.

أكسب الشاعر قصائده إيقاعاً مغايراً ومختلفاً، من دون أن يتكلف الصنعة المادية في تركيب الصور، فجاءت طبيعة عفوية مناسبة من روح شعرية عامة كلية، لا تستأذن في تجسيدها قوانين قمعية، وإنما تجعل من هذه القوانين مساراً فكرياً ومنهجاً عاماً متميزاً بأسلوب الشاعر وتفرد الإبداع.

إنّ بدوي الجبل شاعر الأصالة المتجددة، يوتبط بالجذور، ويتجاوز صنمية الانتماء، يفصح
عن قلق الأنا، ويبنى قضاياها الإنسانية الكونية، يعزف على أوتار تجربته الذاتية، ثمّ يموسقها
كلّاً ينضّ يروح النفس البشرية ورغباتها.

د. مها خيربك ناصر

الجامعة اللبنانية

المصادر والمراجع

- 1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998.
- 2- البزانت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منبئة، بيروت، 1961.
- 3- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، 1978.
- 4- بدوي الجبل، الديوان، دار العودة، ط1، 1978.
- 5- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة المربية،
- 6- ريفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.
- 7- ريتشاردز:
- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963.
- العلم والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، دت
- 8- رينية ويليك أوصتن: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي
- 9- لويس هورتيك، الفن والأدب، ترجمة بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1966.
- 10- Lewis (CD) the poetic image, Jonathan cape London 1968
- 11- Richard (IA), the philosophy of rhetoric, Oxford university, London 1936

المجمع العلمي بدمشق

(مجمع اللغة العربية)

السعيد بوطاجين

جامعة تهزي وزو

نود الإشارة إلى أن البيانات المتعلقة بمختلف المصطلحات والتوجيهات لا تعود إلى عهد قريب. ثمة لغوات حصلت سابقا وعلى مستويات مختلفة، ولخص هنا ما خلق بالمجمع العربية فاطبة، وأما مجمع اللغة العربية في سوريا فليس سوى عينة تمثيلية لا يمكن إدايتها، لقد قدّم المجمع ما عليه، كما فعلت بقية المجمع والحداد المجمع ومكتب تنسيق التعريب والأليكسو، مع ذلك يجب التنبيه إلى بعض الحروفات التي حدثت بفعل التأسيس الغامض وقلة التنسيق والتدبيب في التعامل مع مصطلحات ومفاهيم دقيقة، ومن ثمة ظهور اضطرابات ليس من السهل تجاوزها.

جاء هذا المجمع نتيجة إنشاء اللجنة الأولى للدراسة التي عوّضت لاحقا بديوان المعارف (1919). وقد اهتم هذا الديوان بالنظر في إصلاح اللغة ووضع ألفاظ المستحدثات ونفع الكتب وإحياء المهم مما خلفه الأسلاف، دون إغفال نقطتين منهجيتين قاعديتين في مشروعه¹. ويضيف منشور المجمع: "... وكل إليه النظر في اللغة العربية وأوضاعها المعاصرة ونشر آدابها وإحياء مخطوطاتها وتعريب ما ينقصها من كتب العلوم والصناعات والفنون عن اللغات الأوروبية. وتأليف ما تحتاج إليه من الكتب المختلفة المواضيع على غلط جديد. وعنى أيضا جمع الآثار القديمة من تماثيل وأدوات ونقود وكتابات وما شاكل ذلك ولا سيما ما كان منها حرمًا

1 - بطر كرد طر محمد، أعمال المجمع العربي، مجلة المجمع، مج 2، ج 13، ص 354.

كما عني الجمع بجمع المخطوطات القديمة الشرقية والمطبوعات العربية والأجنبية على اختلاف موضوعاتها.⁽¹⁾

وحرصاً منه على توزيع المهام توزيعاً دقيقاً يولي أهمية للتخصص، عمل الجمع على إنشاء ثلاث لجان.

- لجنة تهتم بالآداب العربية ولغتها وكيفيات ترقيتها.

- لجنة علمية وفنية تعمل على توسيع دائرة الفنون والعلوم في سوريا.

- لجنة من المتخصصين في علوم الآثار.

بيد أن هذا الجمع مرّ بتسميات مختلفة، وألحق بمؤسسات متعددة إلى غاية صدور مرسوم سنة 1960 القاضي بإنشاء مجمع اللغة العربية بدمشق.

أما الظاهر للبيان فإنه كان يسمى، في المقام الأول، إلى تظهير العربية من الدخيل وتهذيب ما منه عجمة، والمقصود ههنا، التخلص من المسحة التركية التي هيمنت على المؤسسات والإدارات والدواوين، ومن ثم استبدال "الأجنبي" بكلمات تعيد للغة الدواوين ألفتها. كما أشير إلى ذلك في مجلة اللسان العربي:

"ولا يعني أن مجرد وضع (الجمع) هذه الكلمات لا يفيد الفائدة المرجوة ما لم يتناولها الموما إليهم فيستعملونها في كتاباتهم ويزيلوا خشونتها أو غرابتها بواسطة التداول والتخاطب والواصل بينهم، وإذا استعمل أحدهم هذه الأوضاع الجديدة، حسن أولاً أن يتبعه بأصله القديم، فيزيد بذلك وضوحاً وشيوعاً بين الناس.. ونحن على يقين من أن ما اخترناه للكتاب الأفاضل من هذه الأوضاع والتعابير الجديدة لم يكن خيراً ما يقال وأفضل ما يعول عليه، إذ قد يحظر لبعضهم كلمة أو تعبير غير مما وضعنا واخترنا. فله أن يستعمل ما ارتأه هو كما أن لغيره أن يستعمل ما ارتأياه نحن فتحيا الكلمتان معاً أو إحداهما التي تكون الفصح وأصلح."⁽²⁾

1 - كرد علي، منشورات المجمع للمجلات والمجامع، مجلة المجمع، مج 1، ج 1، ص 6.

2 - مباحين كنفورك، حول فكرة تدريس علم المصطلحات في الجامعات، مجلة اللسان العربي، مج

6، ص 1968، ع د. محمد علي الزركان. الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، اتحاد

الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 117.

لنا هذا المقطع إملأها لما له من أهمية في معرفة منطلقات الجمع وطرائق عمله، وعلى الإشارة إلى أن الأمر يتعلق بوضع المصطلح، أو بعملية استبدالية متعلقة بالرجعة أساساً، وذلك يعني أننا أمام جهد مزدوج يحتاج إلى دراية مؤنثة معرفياً وغاية في التشعب: الرجعة والوضع في الوقت ذاته، ما يتطلب بالضرورة دقة منهجية فائقة على التأسيس المفهومي والمصطلحي، سواء بالاحتكام إلى "الإحياء" أو "التأليف"، إلى "إحياء المهم" أو الاجتهاد في وضع ما يقابل المصطلح "الدخيل" حتى يتسنى له تسيره بتخليصه من اللغة الزكية وتراكيبها.

نتج من المقطع النروي، الذي مبرهته الجهود اللاحقة، ما خلاصته:

- ضرورة وجود علاقة التزامية بين الوضع والتداول.

- المجاورة بين الجديد والتقديم (الدخيل).

- نسبة اختيار المصطلحات.

- إمكانية استعمال مصطلحات أو كلمات أخرى بديلة يراها صاحبها أنسب.

- احتمال تعايش كلمتين معاً.

يبدو هذا النهج غير واضح المعالم، وقد تكون له مبرراته السببية، كالحاجة الماسة إلى تحقيق الذات بسبب شعور في اللوهمان في المعاجم العربية التي غدت محل مساءلات ونفور. ثمة تسويغات مؤسسية على مرجعية مركبة، وإن كان المسكوت عنه يمثل الجوهر، كونه التعليات اللفظية الواردة في مجلة اللسان العربي تضر أكثر مما تنصرح، وقد يكون مراد ذلك تفادي الخطاب اللفظ الذي يحتمل أن يترجم إلى نزعات أخرى، غير علمية وغير مدرسية. مع ذلك نسجل قصوراً واضحاً على مستويين اثنين على الأقل: المستوى النهائي والمستوى الرؤيوي.

أما الأول فقد اتسم بالنزعة التعصبية من حيث أنه لم يضع خطة يئنة يحكم بها المصطلحيون واللغويون. لا توجد رؤية صافية في التعامل مع المتواتر قصد الفلاح الدلائل الفرضية.

لقد ترك الجمع فراغاً للاجتهاد والتأويل، وهذا واضح للعيان ولا يحتاج إلى مجهود كبير كما ثبت صحتّه.

يوحى غياب المعايير التمثيلية ببعض الموع، إذ لم يضع الجمع قواعد دقيقة لتحديد المصطلح ولقيمه المفهومية والمعرفية، كما أنه أغفل الطرق الكفيلة بالوضع، والقوانين التي يجب أن تتبع لضمان قوته الدلالية ومدى صلاحته أو ديمومته. لذا اقرب الطرح الجمعي من الطرح العاطفي، رغم ما يبدو عليه من جدية ليست موهلة بالضرورة لحل معضلة بهذا الحجم. نلاحظ أن الجمع العلمي العربي تعامل في مشوره بطريقة مدعاة إلى المساءلة لعدة أسباب.

أولاً: القفز على مجهودات القدامى.

ثانياً: إغفال طروحات المناطقة ودورهم التبر في الترجمة والتأسيس وإزالة اللبس. عن مفاهيم ظلت عصبة الإدراك.

ثالثاً: عدم الاستفادة من طروحات الفلاسفة التي تناولت بالدرس مسألة المصطلح.

رابعاً: إغفال فحوات المصطلحين السابقين تنادياً للوقوع فيها.

خامساً: إهمال الجسر الرابط بين "القديم" و"الحديث" احكاماً للحوالزوني

للمعارف الإنسانية.

نضاف إلى ذلك طلبات أخرى قد تؤثر في مستقبل المصطلح. ومن ذلك:

أولاً: الاعتراف بأن المصطلحات الموضوعية هي مصطلحات مرحلية، ما يؤكد هشاشة

الأسس التي قُعدت لها.

ثانياً: فتح المجال للاجتهاد قصد وضع بدائل متفق عليها، وذلك ما سيؤدي إلى تعدد

المصطلحات التي تقابل مفهوماً واحداً ليزيد الأمر تعقيداً.

ثالثاً: السماح بتعاضد مصطلحين أو أكثر للتدليل على المفهوم ذاته.

يؤكد هذا الورد الهوة الفاصلة بين المقترحات والصرامة العلمية التي تمتاز بالانضباط

النهجي وصفاء المطلق، وهي أسباب كالية لتشتيت الجهودات، لأن هذا التسامح، الذي يبدو

غير مبرر علمياً ومنهجياً. سيدخل المصطلح الجديد في متاعب أخرى أكثر تعقيداً. بمعنى أن

التوزيعات المحتملة التي تتيح كثرة المرادفات، إن وجدت هناك مرادفات حقيقية، مستعمل، دون

قصد، على إغراق المصطلح في مديجة أخرى تتطلب وقتاً للخروج منها، وبمجهودات مكلفة.

التفت الجمع، في بداياته الأولى، إلى المحيط الخارجي، وإلى الأجهزة الرسمية خاصة، لطلب
بصريح ما رآه ضروريا، وقد أشار إلى ذلك في مجلته وقرارات جلسة 25 - 1 - 1922.
وللتدليل على نوعية ما قام به، نورد هذه العينات التمثيلية، محاولين تفادي إعادة مساءلة
المقاييس التي تم الاحتكام إليها أثناء تقديم هذه المقترحات:

القسم الأول		القسم الثاني		القسم الثالث	
كلمات حوت وحوت عن أصلها		كلمات عدلت بعض التعديل		كلمات مختلفة	
وضع قديم	وضع جديد	وضع قديم	وضع جديد	وضع قديم	وضع جديد
1) النافذة	ديوان العمارة	1) دائرة الداخلية	دائرة الملكية	1) قاعة	مكتب
2) الطابون	ديوان التملك	2) دائرة العدلية	دار العدل	2) قاعة	حرارة
3) الويكرو	ديوان الخراج	3) دائرة المالية	قسم المال	3) باس باس	لمسحة
4) البوليس	الشحنة أو الشرطة	4) دائرة انحصار الدخان	شعبة حصر الدخان	4) دورية	اصارة أو ملف
5) معاون بوليس	رفيق الشحنة	5) بالقائمقام	القيم	5) دورية	نقوم
6) مور فوميسو	مفوض أول	6) دائرة التنظيم	لجنة إصلاح الطرق	6) زيل	عنه
7) سبيل فوميسو	مفوض محري	7) دائرة المواصلات	لجنة النقل	7) صوبا	عدالة
8) سبيل بوليس	فارس شحن	8) مأمور الأحرار	المفد		
9) دائرة الهندسة	لجنة التخطيط	مأمور محل	محل		
10) الدورية	العس				

تجبل القراءة العارة على إشكال واضح، ولناخذ على سبل المثال الأرقام: 4، 5، 6، 7، 8 من القسم الأول. ملاحظ أن هذه البدائل غير مستقرة، وقد تم تحويلها أثناء الوصف تماماً. إذ تم اقتراح الشحنة أو الشرطة كمقابل للبوليس، أما الرقم ثمانية ليتحول فيه البوليس إلى فارس، مع العلم أن لكليهما خصوصيته وحقله الحر. ويميز الرقمان 6، 7 تعارضا في

كيفية التعامل، إذ إن لفظي سر وسيفيل يحملان المعنى ذاته، مما يؤدي حتماً إلى تضارب في أشكال الاستمرار وعموضها.

ويبدو القسم الثاني مثل الأول تماماً، مع بروز مسافة دلالية جلية. لقد تم، في الأمثلة 1، 2، 3، 4 التعامل بطرق مهمة مع اللفظ الواحد. وفي الوقت الذي تم الاحتفاظ بلفظة دائرة في المثال الأول، تم استبدالها في الأمثلة اللاحقة بثلاث ألفاظ أخرى: دار، قلم، شجرة، وهي ثابتات كفيلة بتثبيت الاستعمال.

يضاف إلى ذلك عدم مطابقة البدائل للأصول من الناحية المعنوية، إن دائرة الملكية ليست دائرة الداخلية، كون البديل قائماً على التخصيص والأصل انبثاقاً على التعميم، ما يعني أن اللفظ الثاني مشمول في الأول لأنه جزء منه، ولا يمكن للجزء أن يحمل عمل الكل. الشيء ذاته بالنسبة للمثال رقم 6، الذي يبدو فيه اللفظ المقترح غير متساوٍ معنويًا ووظيفيًا للفظ البدني، لأن لجنة إصلاح الطرق لا تعادل لجنة التنظيم، ولا يمكن أن تحمل عملها لأنها فرع من الأصل، أي أنها معنى تحق مضمن في معنى أكبر، أو وظيفة من الوظائف الصغرى التي تشكل مجتمعة وظيفة كبرى مسندة إلى دائرة التنظيم.

أما الملاحظة الأخرى فتكمن في استدال دائرة بلجنة، وهو انزلاق معجمي آخر لا شيء يسوغه، وهكذا سيبدو لفظ دائرة موضوعاً للبحث المصطلحي: ولا نعتقد أنه بمقدور كلمات: دائرة، دار، قلم، لجنة التديل على الشيء ذاته، ولا يمكن لأحدها الحلول محل الأخرى إلا اغتباطاً، أو بالتأميس على عقد براعي السياق. ومع ذلك، لا يمكن لكلمة لجنة إلا أن تتجاوز دلاليًا مع دائرة، لا أن تلعبها لأنها فرع منها لأن لجنة إصلاح الطرق، تقلل من وظيفة التنظيم، التي تبدو، على مستوى التحلي أكثر تعقيداً، وأكثر شمولية.

والظاهر للبيان أنه لم يتم الرجوع إلى الأصول، عكس ما ورد في البيان، لأن لفظة دائرة أقرب إلى العربية من لجنة، فالأولى منسوبة إلى الدار، أو البيت، في حين أن الثانية هي كلمة يونانية، ومعناها الجامعة التي توكل لها مهمة، أو "جماعة يجتمعون للنظر في أمر يرضونه"¹. ما يقودنا إلى القول أن استبدال الاستعمال الركي بالوضع الاغريقي لا يفسد

1 - المنجد في اللغة العربية المعاصرة ط 1، دار المشرق، بيروت 2000، ص. 1273. كما تفصل لجن فقد ورد في "اللسان" البلاغة بمفهوم خلا وتزج.

أفق الترجمة والتعريب، بل إنه من غير اللائق، والحال هذه، الحديث عن ترجمة إلى العربية، بل هناك ترجمة للمظة دار⁽¹⁾ من العربية إلى لغة أجنبية.

أما القسم الثالث، الوارد في الجدول، فقد اعتمد المقابلة بين التركية والعربية، محاولة منه للتخلص من هيمنة الإرث العثماني على المؤسسات قاطبة، وهي كلمات قاموسية تدخل في إطار الاشتغال على الجاهز.

يقول محمد علي الزر كان معلقاً على مجهود الجمع العلمي العربي بدمشق: نلاحظ أن كثيراً من هذه التسميات الجديدة التي اختارها الجمع ليست الفضل من التسميات القديمة ولا أكثر دلالة منها على المدلول. بل يمكن القول إن كثيراً من هذه التسميات التي يظن أنها أصح من سابقتها، قد ماتت واندثرت ولم يعد لها وجود في دواوين الدولة ومؤسساتها، لأن الناس ما ألفوا استعمالها بل استغلوها.⁽²⁾

ثمة جهد حقيقي لا يمكن التكرار له، وهو جهد فردي أحياناً، سبق أعمال الجمع بسنوات وتم تقيده دون مناقشة، أي دون أن يكون موضع مساءلة أصلاً. ولم يكن هذا الاجتهاد المغرول فائضاً، إذ أنه سبهم في تقوية أعمال الجمع وتنظيمه بخبرات ذات مؤهلات راقية. نذكر في هذا السياق ما قام به حسني مسح والشيخ عبد القادر المغربي وجميل صليبا والأب أنستاس ماري الكرملّي ومصطفى الشهابي وأبو فليس عز الدين التوغخي وأحمد تيمور وغيرهم، مع أن قيمة هذه الجهود المعثرة سربك القارئ لانعدام التنسيق الذي أدى إلى اقتراحات متباينة من باحث إلى آخر.

نشير إلى أن الجمع والباحثين، على تنوع تخصصاتهم، لم يفرّدوا مجالا للبحوث اللغوية، ونقص في هذا المقام الاكتفاء بالتركيز على الطب والزراعة وبعض المسائل التي لها علاقة

1 - لا تخرج من دائرة الإسلام حتى يخرج القمر من دارته وهي هلالته، وتنبئت المكان: تحذّبه دلرا (...) ورجل دلري: لا يبرح دلره (...) ونزلنا في دلرة من دلات العرب وهي أرض سهلة تحيط بها جبلة، وكل موضع يدور به شيء يحجزه فهو دلرة (...) وفلان ما تقشعر دالترته، وما تقشعر شوكه إذا لم يجبن، وهي الشعر الذي يستند على الراس: لزمخشري، لسان البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ص. ص. 301، 302.

2 - المجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، ص. 120.

بالصناعات (كما فعل عز الدين التوخي في وضع مصطلحات أجزاء الدراجة)، مع غياب له
كثي للحقل اللساني، رغم أن هناك مجموعة كبيرة من اللغويين التي أسهمت في الترجمة العلمية
والتعريب بالتنسيق مع الأفراد والجمع معا.

خلاصة: لسنا في مقام توجيه انتقادات لباحثين يمتلكون مؤهلات علمية كبيرة، وقد
عملوا على تخليص العربية من التبعية، منهيين إلى إشكالات وجب التفكير فيها جديا لترقية هذه
اللغة. مع ذلك نسجل على الجمع:

- التساهل.
- عدم الانضباط المنهجي.
- الرود.
- ضعف التنسيق.
- الإفراط في التنظير ومدح اللغة العربية، وهو جهد كلامي لم تحينه الممارسة، ومن
هنا غلبة القول على الفعل.

تعدد الأصوات وتداخلها

في قصص عبد القادر بن سالم

الأستاذ: عمر بلخير

جامعة تيزي وزو

اقول مفهوم تعدد الأصوات *polyphonie* بنظرية التلفظ ونظرية الحجاج التي أسسها ديكر، ويعود أصل المفهوم إلى ميخائيل باختين عند تأسيسه للحوارية في كتابه شعرية دوستوفسكي. وأشارت الباحثة البلغارية جوليا كرسيفا إلى هذا المفهوم في حديثها عن تلك المجموعة من العلاقات التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى، والتي يصير فيها التكلم متعددا، ويتجلى ذلك في التناص.

وفي تعريفه للمصطلح، يقول نولكه: [إن العديد من والراكب النحوية تضع في الواجهة بني متعددة الأصوات... ويمكن الهدف الأسى من نظرية تعدد الأصوات في كونها تسمح بتجسيد وإظهار العلاقات المحددة بين شكل الملفوظ وتناوبه.]

فالتناوب إذن هو المجال الذي تتجلى فيه ظاهرة تعدد الأصوات، و هو ما يفسر تطور هذا المفهوم واتساعه ليشمل، إلى جانب الدراسات اللسانية و النقدية، التي وظفته لتجسيد العلاقة الضمنية بين المؤلف وشخصه و الأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء، على لسان المؤلف أو الكتاب، دون الإعلان عن نفسها، الدراسات التي تتناول الإعلام المكتوب والإشهار...

لتوضيح ذلك يجوز ديكرو بين هاتين متجئتين للخطاب: المتكلم والمتحدث أو المتحدثين. المتكلم هو المسؤول الأول عن القول المتلفظ به، إنه يترك آثارا في الملفوظ تشير إلى وجود متحدث أو متحدثين من وراءه. مثال ذلك: عبارة [أشرب باردا] التي تود على زجاجة العصير. إن المتكلم في هذه العبارة هو الضمير "أنا" الذي تشير إليه صيغة الفعل المضارع، أما المتحدث أو المتحدثون فقد يكون مخبر العصير أو مخبره، وقد يكون صائعه أو صائعه، وقد يكون مسوقه أو مسوقه...

ومن هنا نشأ: ما هي الصور التي تتجلى فيها ظاهرة تعدد الأصوات في قصص القاص الجزائري عبد القادر بن سالم، وما وظيفة ذلك؟

إن من يقرأ قصص عبد القادر بن سالم مبهش منذ البداية بالكم الكبير من الأصوات التي تتداخل بطريقة تناغمية يشعر فيها القارئ أن أشخاصا آخرين يرغبون في مخاطبته، هذه الأصوات وإن انتهت أحيانا مع خطاب القاص، فإنها تشكل في حقيقة الأمر المتابع الفكرية والمعرفية التي اغترف منها هذا الأخير، والتي شكلت الخلفية المعرفية للقصص، فيشعر القارئ في بعض الأحيان أن هذه الأصوات تحاول أن تفهم نفسها في خطاب عبد القادر بن سالم، فتختفي شخصيته لفترة ثم تعود للظهور من جديد، وكأنه يعتمد ذلك ليعطي الفرصة لهذه الأصوات لتعبر عما يحتج في نفوسها و لتكون بمثابة لسان حال الأفراد والجماعات، لتدلي بدلوها فيما آلت إليه أحوال الناس من لساد.

إن هذا التدخل المستمر لمختلف الأصوات في قصص عبد القادر بن سالم جعلنا نصول ونحول بين مختلف الصور في جو مغمم بالجمال والاتساع المعرفي من جهة، ومن الحزن والنشاز من جهة أخرى.

التساؤل:

بعد السؤال عند عبد القادر بن سالم غمما خطايا بالغ الأهمية بسبب ما تحمله هذه الأسئلة من آثار تليقية لأشخاص يبدو لنا للوهلة الأولى أن مصدرها الشخصيات أحيانا في الواقع، تولدون خطايا وينتثرون.

يطرح الكاتب مجموعة من التساؤلات في العديد من قصصه، وبصفة خاصة: الصمت والجدار والفرح الأبيض، وهي أسئلة لو أمعنا النظر فيها في ظل السياق الذي وردت فيه، لوجدنا أنها أسئلة لأشخاص آخرين، يشير فيها الكاتب بالأمهم وحيرتهم. إن السؤال الوجودي في قصة [الصمت والجراح] كيف يمكن للإنسان أن يعيش من لحظات الدنيا؟ والذي جاء على لسان الشخصية التي تشاهد أباهما طريح الفراش بعد أن عجز عن الحركة، قد لا يشكل في رأينا إلا رأي الكاتب ورأي الأشخاص الذين يعانون مثله فدارة الزمن والناس.

يقول في مكان آخر من القصة: بيني وبينك أيها الزمن مسافة تسع أو تضيق، لي فيها مد وجزر وحمام موسومة ببياض الإشراف و مواد الدقائق الميتة من عمري المثاب على أرائك الخوف الأزلي... ص 16

قد نتساءل على من يعود ضمير المتكلم أنا في هذه القصة، أمي للشخصية الوردية كما يسميها هو، أم لشخصيات والقبعة.

لقد شكلت مقدمة الكتاب مفتاحاً لفهم بعض الألفاظ التي احتوتها بعض القصص: إن التساؤلات الواردة في هذه القصة [الصمت والجراح] وفي غيرها، والتي صيغ بعضها على شكل مناجاة، قد نجد لها أجوبة في هذه المقدمة، وهو ما دل عليه مضمون المقدمة: الشخصيات الواردة في هذه المجموعة شخصيات من ورق، ولكنها تحمل عمق المرحلة ونحاور معادلات الواقع الذي يصعب التمييز فيها بين الوطنية والفاق و التمسح بالدين... ص 5

ومن هنا يصعب إسناد هذه التساؤلات إلى الكاتب ذاته أو إلى شخص آخر، إنها تساؤلات مجموعة من الذوات تشرك في المعاناة نفسها.

استحضار الشخصيات التاريخية والواقعية والخيالية.

أشرنا فيما سبق إلى الطابع الموسوعي الذي ساد قصص عبد القادر بن سالم، إذ تخرج خطابه بخطابات وأصوات أخرى، تغلب عليه أحيانا بفرض ذواتها عليه كما وجدت أحيانا، وتحويره لها أحيانا أخرى.

إن العبارة التي افتح بها الكتاب قصة [ثورة نائب]، هي عبارة مشهورة لشخصية من أشهر شخصيات الكاتب المسرحي الإنجليزي ويليام شكسبير، وهي شخصية هاملت في قوله المشهورة [كن أو لا تكون]، وقد أسندت في القصة للنائب الانتهازي، الذي ظل يردد ما كلما خاطب شخصا بهاتفه النقال.

والملاحظ أن استخدام المزدوجات تجلى بوضوح في هذه القصة، وهو ما يعكس رغبة المتكلم-الكاتب في عدم تحمل مسئولية فيما قاله شخصياته، كما هو ظاهر في التعبيرات التالية [مريب، الغريب، المطح]، من جهة، ونقله بأمانة كلام النائب من جهة أخرى.

وقد جاءت عبارتان من أشهر ما حفظته الذاكرة عن الشاعر امرئ القيس أثناء مناجاته لليل، بقوله في قصة [الفرح الأبيض]: أمدل باقي الليل متاثره على المدينة... وهو ثقل، مع بعض التحوير، للبيت الشعري:

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلي

أو العبارة التي جاءت في قصة [الضرب في الصفراء]، والتي تعارض قولة الشاعر المشهورة، التي قالها أثناء بلوغه خبر قتل أبيه: اليوم حمر وغدا أمر، وهي: اليوم شر وغدا أمر. نجد في مكان آخر تداخلا لأصوات بعض رجال الصحافة والسياسة الجزائرية أثناء تناولهم بعض القضايا السياسية والاجتماعية، من ذلك كلمة المطح في قصة [ثورة نائب] التي تحيل على الكلمة التي استخدمها أحد رجال السياسة الجزائريين لنعث بعض المنتخبين الجزائريين باللاوعي السياسي، وقد تناولتها الصحف بالتعقيب لفرقة، وهي كلمة الفاشي.

وهناك عبارة العشرية السوداء التي تحيل على الأحداث الدامية التي عاشتها الجزائر منذ بداية التسعينيات.

وهناك الأسلوب الذي كان ولا يزال توصف به الوضعية التي آلت إليها وضعية المثقف الجزائري، أضف إلى ذلك الكيفية التي كانت الصحف ووسائل الإعلام الجزائرية تقدم بها المثقف.

وقد حضر ذلك في قصير ثلاثة لزم الشوك والعراء، ويبدو ذلك جليا في هذا الحوار:

نطق أحدنا مكسرا الصمت

- المسكين لقد ألغوه من كل شيء

أضاف الثاني

- هذا قدره وقدر الكثير من أمثاله، ولكن لكل شيء نهاية

- أي نهاية يا رجل وقد أضحي كما ترى شبه ميت؟

- الموت أهون له من أن يعيش على هذه الحال.

رد ثالث

- صحيح، لكن لا تسي أن الموت بإذن الله، ولكن صورته هذه متبقى وصمة عار

للذين أوصلوه إلى هذا النقطة ص 30-31

يعكس هذا الحوار نظرة عبد القادر بن سالم وبقرة المتقين والصحفيين ورجال السياسة هذه الفئة المقهورة من المجتمع في ظل التحولات الجذرية للنظام العالمي الجديد.

يتجلى تدمير هذا المنفرد بمدة في هذا المقطع من القصة:

... قاطع حوارنا مرة أخرى، جلس القرفصاء قبالتا وكأنه يريد أن يقول شيئا ذا

أهمية، سلم علينا من جديد، لم نستغرب ذلك، ذكرنا بأسمائنا... أخرج من محفظته الجلدية التي

صارت باتسة بفعل الشمس أوراقا كثيرة، وصرخ في وجوها بأن نقرأها... كانت شهادات

كثيرة نحصل عليها من العراق وفرنسا. ولف، فرك عينيه وشرع يتبول عليها... ص 31

وقد كان للحلاج والسندباد حضور في قصة [حكايات المدينة]، وأي جهل في قصة

[أبو جهل يبعث من جديد]، حيث لقي فيها نفس المصير الذي لقيه منذ أربع عشرة قرنا. حضر

لها أيضا علي بن أبي طالب والحجاج بن يوسف والميداني ورضا حوحو.

وقد حضرت أيضا عبارة رددتها كتب التاريخ والسياسة بعد سقوط الحكم الملكي

الفرنسي، وهي عبارة تستخدم للسخرية: [مات الملك بمحا الملك] في قصة [الضرب في الصفرة].

الأمثال الشعبية

يشكل المثل الشعبي نوعا خطايا مصغرا *micro genre du discours* وفي هذا الإطار يميز متقنون في تحليله للأمثال بين الملتفظ *l'énonciateur* والمثبت *l'asserteur*. فالمثبت هو ذلك الشخص الذي حينما يتلفظ بمثل معين، يكون قد وضع إثباتا يعتبره مشروعا من قبل كيان غير محدد هو [حكمة وعبقريّة الشعوب]، إنه يقدم قوله ذلك بمثابة صدى لعدد غير متناه من الملتفظات السابقة¹. ويندمج الالفاظ - الذي يعتبر مصدر المثل - بالثبت، لهذا الأخير هو المسؤول عن محتواها.

انطلاقا من هذه الملاحظة، يعتبر استعمال المثل الشعبي ظاهرة متعددة الأصوات، وقد نلاحظ ذلك بوضوح في قصص عبد القادر بن سالم. فتجده في قصة [أحلام آخر الليل] يستعمل مقولة كان المرحوم أبوه يرددّها على مسمع منه: [الرجل اللي ما هوش بلا سلاح ما هوش تواس]، والمقصود بها أن الرجل [بمعنى جنس الرجل، وهو يقابل جنس المرأة] الذي لا يحمل سلاحا بين يديه لا يمكن اعتباره رجلا [بمعنى الشجاعة و المروءة].

هنا نتساءل من هو المقصود بهذا الرجل المندم المروءة؟ ومن هو المسؤول عن هذه المقولة في هذا السياق أم الأب؟ أم عبد القادر بن سالم؟ من المقصود بهذا الاستعمال للمثل؟ كل هذه التساؤلات تعكس بوضوح الطابع المتعدد الصوتي للمثل عند عبد القادر بن سالم.

هذه الظاهرة نجدها أيضا في ما جاء على لسان أحد كبار مشرة الحلي الذي يقطه أبو جهل [القرود الشارف ما يروى] والتي تعني تماما ما جاء في المثل العربي القديم [من شب على شيء شاب عليه]، في قصة [أبو جهل يبعث من جديد] حين رأى أبو جهل في حلمه أن مخلوقا يشبه البهيم قد وضع على ظهره أكياسا من رمل وضربه بعنف على مؤخرته كالآلات الجرباء، وذلك حينما انتهى من قراءة الفصل الأخير من رسالة الغفران، هنا أيضا نتساءل عن هو هذا القرود الشارف؟ وهل يعد كبير مشرة الحلي مسؤولا عن المقولة، علما أن الكاتب لا

¹ - D Maingueneau (1999) : l'énonciation en linguistique Française, paris, Hachette, p146

اعرف منذ البداية أن شخصيات قصصه هي شخصيات من ورق. بالتالي قد يكون هو المسؤول عن المثل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يوحى مرده لذين المثلين في مزدوجتين على أنه قد يتبرأ مما أورده من أمثال وأقوال مأثورة، لأنه هناك من يرى أن استخدام الأمثال في مجال السخرية يوحى إلى أن الكاتب يشير إلى رفضه وعدم تبنيه لها، أو الإشارة إليها دون أن يبنى محتواها، وهو ما يجعل محتواها عسير التأويل¹.

حضور الخطاب القرآني والنوي

إن حضور الخطاب القرآني في قصص عبد القادر بن سالم يكاد يشمل جل النصوص، وهو بذلك، وبعد استحضاره لعبقريته الشعوب واستطاقه لها دون جدوى، ما هو مختار تجاوز هذه العبقرية إلى عبقرية أكبر وأكثر تأثيراً على العقل و العاطفة والروح، وهو القول المقدس الذي أثبت منذ الأزل قدرته على الإقناع والتأثير في النفوس.

يحاول الكاتب أن يضفي روح الجدبة والحقيقة المطلقة على خطابه، ويسمى إلى تذكور هؤلاء الذين وصفهم في المقدمة بالنفاق والتصح بالدين وانعدام روح الوطنية لديهم... يصيرهم السوداري. فكان من حين لآخر يستخدم أحد الأساليب المشهورة في الإقناع في القرآن الكريم وهي الرغبة في مثل هذه الأمثلة: ...نهر العسل والشراب ... أو ... جنت الفردوس... في قصة [الفرح والموت] أو الرهب في [شجرة الزقوم] وهو عنوان قصة من قصصه، أو ... أعجاز لخل نخابة ... في [الضرب في الصفر].

إلا أن استحضار قصة أهل الكهف في أكثر من قصة من قصص المجموعة يبدو موحها في نصتين.

يتجلى الاستخدام الأول في قوله في الفقرة الأخيرة من قصة [أبراج]: كانوا ثلاثة، صاروا أربعة، كفروا بالأرقم وبطول السجادات وبالسجادات الفاخرة... لعنوا زمنا لعنوا له

1 - D. Maingueneau (1998): Analyser les textes de communication, Paris, Dunod, p158.

* - فالإقناع يتم بمخاطبة العقل أو بمخاطبة النفس.

العوام كيف تكون فيه العبادات. ثم تدعوا على الفتاوى و الدعاوى والجلوس القرفصاء...
كانوا يذكرون ذلك خريطا عابرا من بحياتهم... ص 28

إن هذا المقطع، وإن كان لا يحيل مباشرة على النص الذي جاءت عليه قصة أهل
الكهف في القرآن الكريم، فإنه يشير إلى الحوار الذي جرى بين الفتيان الثلاثة في الكهف، وهم
أربعة جمعة كلهم، الذي شاركهم طول السفر عبر الزمن. إلا أننا لاحظنا أننا لتوفيق الحكيم
الذي جعل هؤلاء الفتيان يتعاضدون ويسردون ما حدث لهم قبل تواجدهم في الكهف، و
مسيرته أهل الكهف.

وفي [حكايات المدينة] يعود أهل الكهف من جديد، وقد صرح بهم عبد القادر بن
صالم بقوله: نام السجناء على إيقاعاتها نوما عميقا لم يعرفوه في حياتهم، شعروا براحة كراحة
أهل الكهف، كلهم حلموا رؤية واحدة راوها... قصة واحدة. ص 48

أما الحديث النبوي فقد قل حضوره في قصص الكاتب مقارنة بالخطاب القرآني، إذ
يبدو في بعض العبارات القليلة مثل أضغاث أحلام في قصة [الفرح الأبيض] أو غشاء كغشاء
السيل في قصة [حكايات المدينة] ويظهر هذا بمثابة تأكيد لمقولة الرسول [صلعم] التي يراها
فيها بأمته أمام الأمم الأخرى، وهي أمة صارت غشاء كغشاء السيل، اسرجل فيها أصحاب
الخلق والدجالون، فهم ... قوم تساووا على عشيرتهم، فكانوا غشاء كغشاء السيل... ولهم
التاريخ حين سجل أسماءهم على آية القاذورات، كان همهم ملء البطون و إشباع الرغبة...
نسوا الوعود والأصدقاء، فكانت ألوانهم مفتوحة دوما كالتماسيح ولما انتهى زمن الربيع
وجدوا أنفسهم عرايا كفردة الأمازون. ص 49

خاتمة:

تشكل نصوص عبد القادر بن صالم سمفونية تداخلت فيها أصوات متعددة ومتباينة،
امتزج فيها الواقع بالخيال والمقدس بالمدنس والتشاؤم بالتفاؤل والسياسة بالأدب...

لقد تداخلت أقواله بأقوال بعض رجالات الأدب العظماء أمثال شكسبير وأبي العلاء
المعري، وبعض مقولات بعض السياسيين والإعلاميين، فكان ينقل لنا أحيانا تساؤلات بطرحها

الجزائري على نفسه لهم مصيره في ظل الضباب الذي يسود الجزائر والعالم العربي، ثم عن
نفوس حائرة و متألّة ومتشائمة. فكان يتاجى أحيانا السندباد وامرئ القيس وأبا جهل
والحجاج بن يوسف وعلي بن أبي طالب والمبدائي ورضا حوحو... وينقل البقرية الشعبية
والكلام المتداول بين رجال السياسة والإعلام وبين عامة الناس من جهة أخرى.

وما استحضاره خطاب الله عز وجل ورسوله الكريم إلا ليصفي على خطابه مسحة
الجدية، ويدق ناقوس الخطر من أجل أن يستعيد القارئ العربي رشده و يخرج من الكهف
الذي أوقع نفسه فيه.

1 - عبد القادر بن سالم: قصص، منشورات الاعمال، الجزائر 2002.

H NOLKE (1993) : *Le regard du locuteur*, Paris, KIME. □

D.Maingueneau (1999) : *l'énonciation en linguistique Française*, paris, Hachette. □

(1998) : *Analyser les textes de communication*, Paris, dunod. - □

هرمنيوطيقا النص أو فلسفة تأويل النصوص

- محاولة لتحديد المصطلح -

بحامنية مليكة

المركز الجامعي بالبويرة

جاءت نظريات القراءة ومن بينها الهرمنيوطيقا للكشف عن المعنى. وقد تأثرت بالمهج الفينومينولوجي الذي أرسى دعائمه الفيلسوف الألماني الشهير "إدموند موسرل" (Edmund Musserl) الذي يعدّ من بين أكثر المعاصرين الذين اهتموا بمسألة الموضوعية في العلوم الإنسانية.

تؤكد الفينومينولوجيا وكذا الهرمنيوطيقا أنه لا يمكن دراسة الإنسان بنفس الطرق التي تستخدم لتحليل الظواهر المادية. فنحن "نفتر" الوقائع الفيزيائية والكيميائية، بينما لا نستطيع إلا أن نحاول "فهم" الوقائع الإنسانية. فالمعرفة في العلوم الطبيعية معرفة خارجية تخريبية كمية، على حين أن الفهم في العلوم الإنسانية داخلي يرتبط ارتباطا مباشرا بالتعاطف الوجداني وبالمعاني⁽¹⁾.

والأسئلة التي نطرحها في هذا المقام هي: ما الذي تعنيه بالصفة العلمية أو الموضوعية في العلوم الإنسانية؟ هل يمكن أن نقيم علما للإنسان على أسس فينومينولوجية، وفينومينولوجية هرمنيوطيقية على وجه الخصوص؟ ما هي العلاقة بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا؟ كيف ترتبط كل منهما بالآخر ولأي غرض تم ذلك؟

لا يهمنا في هذا التعريف عرض النظريات المختلفة والآراء المتنوعة للعديد من الكتاب الذين كتبوا في هذا الموضوع. ولا يهمنا أيضا التعريف بتاريخ الحركة الفينومينولوجية على الرغم من أن العرض التاريخي يسمح لنا بفهم وإدراك الاختلافات الأساسية التي طرأت على أسس ومبادئ هذه الحركة. سوف نكتفي بتوضيح جوهر الفينومينولوجيا في الحدود التي

نسمح لنا بالحكم على إمكانية قيام علم للإنسان بالاعتماد على أسس فيثومينولوجية
هرمينوطيقية.

1- تحديد مصطلح الفينومينولوجيا:

لكي نفهم ما تعنيه كلمة فيثومينولوجيا، علينا أن نعود إلى أصلها الاشتقاقي في الغايد
اليونانية. وعلى هذا فهي تنقسم إلى قسمين:

الظاهرة: Phénomène

العلم: Logos

وعلى هذا فالفينومينولوجيا هي "علم الظواهر"، ويقصد بذلك "الدراسة الوصفية
لمجموع الظواهر كما هي في الزمان والمكان".⁽²⁾
ما معنى الظاهرة؟ وما معنى اللوغس؟

يقول "مارتن هيدجر": الظاهرة هي ما يظهر أو ما يتجلى⁽³⁾ أما عند اليونانيين فهي تعني
مجموع ما هو معرض لضوء النهار أو ما يمكن جلبه إلى النور.⁽⁴⁾

أما مصطلح العلم أو اللوغس فقد ظهرت له عدة ترجمات من أهمها: الحكم، العقل،
المفهوم، التعريف، الأساس، العلاقة. وقدما عرفه أرسطو بقوله ما به يختصر الخطاب، وهو
وسيلة أيضا لتجليته عن السفسطة والإطباب.⁽⁵⁾

وبعني اللوغس في اللغة المعاصرة الكلمة، الخطاب، وأحيانا القضية التي يعالجها الخطاب.
وتعدد المقابلات لكلمة اللوغس له علاقة بطبيعة الأشياء أو الموضوعات.

وبعني اللوغس بعد هذا وذاك الفكرة التي ينتجها المتكلم ويعبر عنها بجملة أو عبارة
بلغة التواصل مع الغير أو مع ذاته.⁽⁶⁾

من خلال ما سبق نستنتج أن الفينومينولوجيا هي "قراءة الظواهر". فهي تحديد المنهج أو
طريقة في الشرح والتحليل، غير أن هذا المنهج أو هذه الطريقة التي مستحدث عنها ليست
تعبيرا عن قواعد صارمة، ثابتة ومجردة، نطبقها بصورة عامة على كل موضوع؛ المنهج
الفينومينولوجي الذي مستحدث عنه له علاقة مباشرة مع الموضوع.

يقول "إدموند هوسرل" مؤسس هذا العلم: إيقانا منا أن المعرفة لا تعني إرجاع الشيء
أو رده إلى عناصره الأولى، وأنها ليست تعميقا للتجربة، كما أنها ليست بنية. وبالتالي لم نعد
نبحث في الفلسفة عن النظام، ولكننا نبحث عن الحياة. (7)

يحاول العلم الذي يسميه هوسرل الفينومينولوجيا، تحديد المسائل الفلسفية القديمة،
مسائل الحياة والوجود، مسائل المعرفة الحداثية الشكوكية، وأخيرا مسائل الإنسان في العالم.
الفينومينولوجيا التي نحن بصدددها هي تلك الفلسفة التي تثير الأسئلة حول معنى العالم،
ومعنى الكائن في العالم. إنها تهدف إلى إظهار "كينونة الوجود" أو "كينونة الكائن". من هنا
يأتي ربط الفينومينولوجيا -علم الظواهر- بالأنطولوجيا -علم الوجود. (8)

الفينومينولوجيا هي علم كينونة الكائن، وبما أن الأنطولوجيا تهتم بعلم الوجود، أي أنها
تهتم أيضا بكينونة الكائن، فكل فينومينولوجيا هي أنطولوجيا. (9) وعلى هذا فإن موضوع
الفينومينولوجيا الأنطولوجية هو الكائن. والمقصود بالكائن من وجهة نظر "هيدجر" "الإنسان"
الذي يمنحه اسم الدازاين Dasein أو الكينونة. ولأن الكائن لا يظهر لأول وهلة، فنحن نحتاج
إلى طريقة أو منهج للكشف عنه. وهذا المنهج هو المنهج الفينومينولوجي (10). من هنا يمكن
القول إن الفلسفة تفتتح على نوع من الميتافيزيقا.

إذا كان الأمر كذلك، فهل معنى ذلك أن الفينومينولوجيا ترفض كل تفكير موضوعي
يتعلق بالعلوم الإنسانية؟ هل تعارض الميتافيزيقا مع الموضوعية كما يراها أصحاب هذا الاتجاه؟
يرى هؤلاء أن الميتافيزيقا لا تعارض بالضرورة مع مسألة الموضوعية في العلوم
الإنسانية، ذلك أنه بإمكان الموضوعية أن تتخذ أشكالا وأبعادا مختلفة عما يراها عليه أصحاب
النزعة العلمية. كيف ذلك؟

يؤكد أصحاب الاتجاه الفينومينولوجي على ضرورة التمييز بين العلوم الروحية -
الإنسانية- والعلوم الطبيعية، ويحرصون على إبراز نوعية وخصوصية الظاهرة الإنسانية.
فالظاهرة كما يوضح هؤلاء هي ما ندركه عن طريق الرؤية، هذه الرؤية هي نتاج تجربة أو
خبرات. إننا نتعامل مع الأشياء -الظواهر- تبعاً لما لدينا عنها من أفكار، بيد أن أفكارنا ليست
إلا تكوينات عقلية كونها بعد اختيار عناصرها، فهي مؤسسة على خبرة جزئية بالأشياء.

هذه الحرية تكون مصنوعة بتأريخها وطورها ومرعاتها، فأننا على سبيل المثال أملاك غيرة
هي موضوع ما - الموضوع هنا بمعنى الظاهرة - تسمح لي بأن أدخل معه في حوار. حيث أنها
الظواهر المتعلقة لذلك الموضوع في الظهور والتجلي عبر صور وأشكال شتى. من هنا نفهم
المعنى اليوناني لكلمة ظاهرة باعتبارها ما يظهر أو ما يتجلى.

ليست الظاهرة شيئاً في ذاته، بل هي حاضرة أمامي وبإمكانني أن أدخل معها في اتصال
مباشر، وهذا هو معنى قول "هوسرل" الشهير الرجوع إلى الأشياء ذاتها *Le retour aux choses-mêmes*. عندما ندخل الذات العارفة في علاقة مع الظاهرة وانطلاقاً من ذلك المعنى
نلج الذات إلى معان أخرى متخفية في حجابها الظاهرة. عندئذ نقول عن تلك الظاهرة أنها
"تصح" عن نفسها تصح عن نفسها بقدر ما تزيح عنها الغطاء. (11)

من هنا نستنتج أن معرفة الظواهر في أساسها معرفة حدسية* لا يمكن البرهنة عليها
لأنها تنفي لنا بصورة بديهية. إننا نتركها من خلال الاتصال المباشر.

صحيح أن هناك تداخلاً بين الذات العارفة - الباحث أو المفسر - وموضوع البحث في
العلوم الإنسانية، إلا أن هذا لا يمنع من قيام مشروعية علمية. فالذات كما يراها العلم
الفيومينولوجي تتميز بالوعي وبالفصد الذي يهدف إلى معنى معين منظوراً إليه من زاوية معينة.
هذه الوضعية التي ينظر من خلالها الباحث إلى موضوع بحثه تتسم بقدر من الموضوعية، ذلك أن
الإنسان كائن تاريخي، بما في إطار معين ولا يمكنه الخروج عن هذا الإطار. والوضعية التأويلية
تطلب دوراً كبيراً في تحديد وجهة نظر الباحث.

هناك أيضاً الألق التاريخي أو الألق التأويلي للباحث أو المفسر والذي يلعب دوراً كبيراً
في تحديد المسافة بينه وبين موضوعه، مما يسمح له بالنظر إلى موضوع بحثه في كل مرة على نحو
جديد. كل مرة تسمح له بتصور جديد لأنها تفتح واقع مختلف ومستمر.

إن رؤيته للأشياء تتغير كلما تغير الفقه التاريخي الذي يحيا فيه، مما يسمح له باكتساب
عبروات جديدة، وهذا ما يكسبه نوعاً من الموضوعية.

يلؤكد أصحاب هذا الاتجاه أنه توجد موضوعية مطلقة في أي مجال من مجالات العلوم
الإنسانية، سواء كان ذلك في الاقتصاد أم التاريخ أم الأدب. فالعقل الأدبي - على سبيل
المثال - يحمل دلالات مختلفة ومتعددة، كلما نظر إليه المفسر من زاوية معينة ظهر له على نحو

جديد. هناك احتمالات متعددة للمعنى دون أن يكون أيها المعنى الصحيح. ماذا يفعل المفسر أمام خصوبة العالم وكثافته؟ - وليكن عالم النص مثلاً؟ - سيقوم بتوحيش من الاختيار (Choix) بلاثم الوضعية التي هو بصدددها دون أن يتثبت به على أنه التأويل الحقيقي النهائي والوحيد.

2- تحديد مصطلح الهرمنيوطيقا:

الهرمنيوطيقا نسبة إلى "هرمس" (Hermès) الذي اكتشف اللغة والكتابة، فرود البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله. (12)

وكلمة الهرمنيوطيقا مشتقة من الكلمة اليونانية hermé ويقصد بها، القول، التعبير، التأويل، التفسير. وقد استمدت من هذه الكلمة كلمات أخرى هي: المعلن Hermens والمفسر Hermenente وكلمة Hermenotikos تعني التأويلي و Herménotiké تعني فن التأويل.

ولعل المعنى الأصلي هو الكلام، القول. وكلمة Herméneia تعني القدرة على التعبير، القدرة على التفسير. (13)

- ومصطلح الهرمنيوطيقا في أصوله البعيدة مصطلح مدرسي، لاهوتي قديم يدل على العلم المنهجي الذي يهدف إلى عملية التفسير لنصوص الكتاب المقدس التي تتطلب فهما وإعمالا للفكر من طرف القارئ. يقول نصر حامد أبو زيد: "مصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني - الكتاب المقدس - (...). ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى سنة 1654 م ومازال مستمرا حتى اليوم في الدوائر البروتستانتية" (14)

ارتبط المصطلح إذا، في نشأته بعلم تفسير النصوص الدينية والرموز المقدمة، لم اتسع مدلوله ليصبح علما عاما في الفهم، ومنهجيا في التفسير -تفسير ظواهر العلوم الإنسانية، كالظواهر الفنية والأدبية-. يقول دلناي "معرفا هذا الفن" الهرمنيوطيقا هي فن تأويل الأعمال الأدبية، أما من الناحية الفلسفية فتعني فن فهم الإنسان بصفته كائنات تاريخيا". (15)

نستخلص من هذا أن "الهرمنيوطيقا منفتحة منذ بدايتها الأولى إلى أن تنفذ إلى باطن الوجود والروح الإنساني ومن ثم لم تتورط في مفهوم الشكل أو البناء اللغوي المعلق على ذاته

في عملية تفسيرها للنصوص" (16)، وهذا ما ذهب إليه "دلناي" في مؤلفه "نشأة الهرمينوطيقا" حينما عُلِّصَ إلى القول بأن "فن الفهم يتمركز حول بقايا الوجود الإنساني المحفوظة في الكتابة" (17)، ما الذي نستخلصه من هذا الكلام؟

من أول وهلة يتبين لنا أن الهرمينوطيقا تعني الفهم، وتظهر لنا باعتبارها فن الفهم. فهي ليست فن التفكير الجيد، ولكنها فن القراءة الجيدة.

تتمد الهرمينوطيقا من النصوص المكتوبة إلى فن القول بصورة عامة، غير أن الفهم يبلغ ذروته مع النصوص المكتوبة.

من هذا المطلق يتم تعريف الهرمينوطيقا باعتبارها "فن فهم عمل اللغة" (18). وهذا التعريف يشبه إلى حد كبير تعريف "شلاير ماخر" حينما يقول إن الهرمينوطيقا هي "فن الفهم الصحيح للخطاب الصادر عن الآخرين وخصوصا الخطاب المكتوب" (19).

باختصار اعتبرت الهرمينوطيقا في البداية منهجا في القراءة مؤسسا على قواعد ومفاتيح، وحتى لما انتقلت إلى ميادين أخرى كالفلسفة والأدب بقيت دائما تبحث عن مفاتيح حل الرموز وشرحها وتفسيرها.

3- العلاقة بين الهرمينوطيقا والفيومينولوجيا:

ما هي العلاقة بين الهرمينوطيقا والفيومينولوجيا؟ ما طبيعتها؟ كيف حدث هذا المزج وهذه المقاربة بينهما؟ هذه المقاربة التي أثبتت فعاليتها وخصوبتها فيما بعد!

ذكرنا في مرحلة سابقة أن مهمة الفيومينولوجيا هي إظهار كينونة الكائن؛ وهذا الكائن المقصود هو الإنسان. تبحث الفيومينولوجيا في تجربة الإنسان؛ هذه التجربة تاريخية في ماهيتها، وما تصفه يجد في هذا التاريخ الإنساني أساس إمكاناته وألق ظهوره.

لقد فتحت الفيومينولوجيا آفاقا واسعة أمام الفكر الفلسفي المعاصر لتعمق مشاكل الإنسان ووجوده في العالم. برز هذا خاصة مع الفلاسفة الوجوديين الذين جعلوا من الوجود الإنساني موضوع تأملاتهم الفلسفية، فزاهم يقررون منذ البداية أننا لا نفهم الوجود إلا عن طريق وجودنا أو في صميم كينونتنا.

وجاء "مارتن هيدجر" وأعاد اكتشاف مصطلح الهرمنيوطيقا لأول مرة سنة 1923 وقد
تزامن ذلك مع الفترة التي بدأ يكتب فيها أولى صفحات "الوجود والزمان" ⁽²⁰⁾ (L'être et le
temps)، بحيث وضع يده على أولى النقاط المشتركة بين الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا، ألا
وهي دراسة الوجود والحكم على الوجود بما هو موجود.

تؤكد الهرمنيوطيقا مدى ارتباط الذات بالوجود الذي لا يمكن بحال من الأحوال أن
تستقل عنه. كلاهما إذن، اهتم بمشكلة الإنسان ووجوده في العالم. ومن هنا جاءت مشروعية
إضافة الهرمنيوطيقا إلى الفينومينولوجيا.

الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا مدعوة إلى أن تقل خطاب الكائن أو الإنسان الذي هو
نفسه ذو طبيعة هرمنيوطيقية. فالحكيم "هرمس" هو الرسول الذي يقل الخطاب إلى البشر، وهو
الكائن الذي بُعث أو وُجّه إليه الخطاب في الآن ذاته ⁽²¹⁾ إنه المؤول والذات المؤولة في نفس
الوقت.

إن مهمة الهرمنيوطيقى والفينومينولوجي واحدة من حيث أن كلاهما يحاول إيضاح
وبيان كينونة الإنسان التي تمثل كينونته هو أيضا. إنه المؤول وموضوع التأويل في نفس الوقت.
ولكن كيف يفهم الإنسان كينونته؟

يفهمها من خلال مشروع قوامه التفتح على العالم يتم من خلال اللغة.
إن عملية فهم الإنسان لذاته تتم من خلال قوة الكلمة، قوة اللغة. هذا الفهم ينشئ من
خلال واقع معين ووضعية محددة.

إن عملية الفهم أو خلق المعنى ليست عملية اعتباطية، فالمعنى ينشأ عندما توضح العلاقة
التي تربطها بالعالم. إننا نريد من المعرفة العلمية البصرة والفائدة سيطرة الذات على
الموضوع، لكننا في مجال التأويل نبحث عن لقاء بين الإنسان والعالم، لقاء قوامه الإصغاء
والمشاركة والحوار. والحوار يعني أن هناك احتمالا جديدا، ليس هناك معنى مكتملا إلا لما قام
الحوار. من هنا نصل إلى النقطة المشتركة الثانية التي تم من خلالها اتصال الهرمنيوطيقا
بالفينومينولوجيا والتعامها بها ألا وهي فكرة "الكشف عن المعنى".

مشكلة المعنى على إطلاقه تمثل واحدة من أهم المشكلات الجوهرية المطروحة على
الفكر البشري إن لم تكن أكثر هذه المشكلات جوهرية.

البحث عن معنى العالم، ومعنى الأشياء في العالم كان الشغل الشاغل للفلسفة، ثم بعد ذلك تجاوزت هذه المسألة مسألة المعنى - ميدان الفلسفة إلى الميادين المعرفية الأخرى. يقول "هومرل": من الواجب علينا العودة إلى الأشياء نفسها، أي من الواجب علينا أن نواجه كل مشكلة باعتبارها "مشكلة معنى" منطلقين من الدلالات التي تنطوي عليها المسألة. فلم يعد الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كان شيء ما موجودا أم لا، بل من الضروري أن نعرف أي "معنى" ينطوي عليه هذا الشيء عندما نتساءل عن وجوده⁽²²⁾ وعلى هذا فالفلسفة الفينومينولوجية هي فلسفة البيان والإيضاح والتوير. "إنها ثورة اكتشاف مفهوم المعنى أو الدلالة⁽²³⁾ مثلها مثل الهرمنوطيقا التي تهدف أساسا إلى البحث في كيفية المعنى وبروزها إلى حيز الوجود.

لقد آمن كل من علماء الفينومينولوجيا والهرمنوطيقا أن الظواهر إنما تفهم من خلال البديهة المباشرة، من خلال الرجوع إلى الأشياء ذاتها دون إقحام أي منهج خارجي، وركزوا بشكل كبير على فعالية الفرد القارئ أو المفسر الذي يعيش الخبرة من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل والعمل وحده.

4- تداخل الهرمنوطيقا مع التأويل والتفسير والنقد:

تداخل الهرمنوطيقا في أحيان كثيرة مع التأويل والتفسير والنقد. إن الهرمنوطيقا في غرف بعض الاتجاهات هي "فلسفة التأويل" أو بشكل أدق "نظرية التأويل"⁽²⁴⁾ بحيث تضع فكرة المعنى أو الدلالة في قلب هذه العملية. إنها تؤوّل المعاني والدلالات الظاهرة والخفية في النصوص. فهي تطرح أسئلة من قبيل: ما هو هذا المعنى؟ ما مؤداه؟ وما هو مضمونه؟ وكيف يمكن استنتاجه؟

لقد اعتبرت الهرمنوطيقا "منهجاً" في القراءة في إطار التفسير الديني، أو لنقل أنها العلم الذي يهتم بقواعد التأويل، تأويل النصوص المقدسة، ثم بعد ذلك اتسع مدلول هذا المصطلح إلى مجالات أرحب وأوسع فأصبحت تمثل النظرية المهجبة لكل أنواع التأويل. من هنا جاءت إمكانية تطبيق الهرمنوطيقا في علم التأويل، وإذا شئنا أن نمنحها تعريفا عاما وشاملا قلنا أنها نظرية تأويل النصوص⁽²⁵⁾ ويرى سانت أوغستين (Saint Augustin) أنها تعني علم قواعد التأويل⁽²⁶⁾ إنها تمنح المفسر الآليات الضرورية لاكتشاف المعاني الخفية والمبهمة في النصوص، فهي تباشر عملها انطلاقا من الصعوبات الموجودة داخل النص.

إن التحليل السيمانتيفي -الدلالي- للكلمات المتقاربة والمتباعدة، وكذا دراسة اللغة عبر مختلف أطوارها التاريخية، كل هذا يدخل في إطار عمل الهرمينوطيقا.

إن كل خطاب دال هو هرمينوطيقا، هو تاويل، لأنه يقول شيء ما عن موضوع ما. من هذا المنطلق تصبح الهرمينوطيقا "علم التأويل العام للدلالات" ⁽²⁷⁾ وتوضح الهرمينوطيقا من خلال تجديدها للمعاني السابقة وإعادة تشكيلها وحياتها في ثوب جديد.

كل هرمينوطيقا هي تاويل لتاويل سابق ⁽²⁸⁾ هذا ما يقر به أيضا ميريسا إلياد (Mircea Eliade)، حينما أكد أن المفهومين متضادين جدا. ذلك أن عملية حل وفك الرموز لأي نص، يقتضي تاويل هذه الرموز. من هنا توضح أهمية الهرمينوطيقا التي تتمثل في إقامة مبادئ مشروعة للتاويل، غير أن اكتشاف هذه المبادئ هو العقبة الأساسية التي تواجه الهرمينوطيقا.

هناك علاقة وطيدة بين التأويل والتفسير، بل هناك من يرى أن كل هرمينوطيقا هي تفسير، هي شرح للمعاني الموجودة داخل النصوص ⁽²⁹⁾.

تهتم الهرمينوطيقا بمبادئ وقواعد التأويل، إنها علم التأويل، بينما يمثل التفسير التطبيق الفعلي لهذه القواعد على النصوص.

تطرح الهرمينوطيقا قضية التفسير، ولكن ماذا نفسر؟ وما هو موضوع التفسير؟

إننا نفسر وضعيات هرمينوطيقية. نفسرنا انطلاقا من أفق المفسر الراهن، وبحسب الوضعية التأويلية التي يكون عليها انطلاقا من السياق الذي وردت فيه. إذن، التفسير يرتبط بالوضع الآتي للأحداث، وبالوضعية الراهنة للمفسر، لذا فهو يتغير ويتجدد كلما تغيرت وتجددت الوقائع.

تتداخل الهرمينوطيقا أيضا مع النقد الأدبي، فكل هرمينوطيقا وكل تاويل هما شكّا من أشكال النقد. كل نقد هو تاويل، إذ غالبا ما يعرف النقد على أنه شرح وتاويل للنصوص. يرى فردريك شلغل (F. Schlegel) أن الهرمينوطيقا تشمل الحو والنقد والشعرية. هذه المواد مطالبة بأن تتعاون فيما بينها. ونفس الفكرة نجدها عند "شللاير ماخو" الذي يؤكد بأن فن القراءة ولهن الفهم مطالبان بأن يتعارفنا ويتعاضدا ⁽³⁰⁾ بهذه الطريقة تصح الهرمينوطيقا شكلا ومهجا من مناهج النقد الأدبي.

"إدموند هوسرل (Edmund Husserl). (1859-1938). أول من استعمل كلمة
 فينومينولوجيا للدلالة على منهج فكري واضح المعالم، من مؤلفاته الرئيسية: أبحاث منطقية
 (1900|1901) "وأساس علم الظواهر" و"أفكار لعلم ظواهر خالص"، و"علم ظواهر
 الوعي الباطن بالزمان" (1905|1910). كما نشر عام 1929 "المنطق الصوري والمنطق
 المتعالي" و"تأملات ديكارتيّة" عام 1931. ونُشر بعد وفاته بسنة كتاب "الخبرة والحكم".

(1) عبد المعطي محمد: جماليات الفن. دار المعرفة الجامعية 1994، ص: 35.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري

1978، مادة علم الظواهر.

Martin Heidegger cité par Arion Lothar kelkel "La légende de (3)
 l'être", Langage et poésie chez Martin Heidegger. Librairie
 philosophique. Jean Vrin. Paris. 1980. P 171.

Ibid: (4)

Ibid: 174 (5)

Ibid: p. 177 (6)

Edmund Husserl cité par Daniel Eristoff. "Husserl où le retour (7)
 aux choses". Editions Sheres. 1965. p.5

Arion Lothar Kelkel. Opcit. P. 177. (8)

Ibid. p. 178 (9)

Ibid. p. 180 (10)

Ibid. p. 171 (11)

"الحدس هو تلك الشعلة أو الشرارة التي تظهر لنا فجأة ونحن نعاين الظاهرة، فيظهر
 لنا ما كان متخفياً ويتجلى بكل نضاعته ووضوحه.

(12)

Ibid: p. 186

1) العاطفة (3) "Einführung in die hermenentik" Helmut Seiffert. Tübingen 1992. p. 2

* نصر حامد أبو زيد: أحد أهم الباحثين في التراث العربي، شغل منصب أستاذ الدراسات الإسلامية والبلاغة في كلية الآداب، جامعة القاهرة، وقبل ذلك كان أستاذا زائرا بجامعة "أوزاكا" باليابان، في الفترة ما بين (1985 | 1989) بدأ أعماله الفكرية منذ قرابة 15 سنة، وهي تشمل الآن 8 مؤلفات، إضافة إلى ما يربو عن 20 بحثا ودراسة منشورة في مجالات ودوريات مختلفة أهم هذه المؤلفات: "الاتجاه العقلي في التفسير" (1983)، "مفهوم النص" (1990)، اشكاليات القراءة وآليات التأويل (1992)، "نقد الخطاب الديني" (1994)، التفكير في زمن التكفير (1995).

(14) نصر حامد أبو زيد "الهرمنوطيقا ومعضلة تفسير النص" مجلة لصول، العدد الثالث، الربيل 1981، ص 14.

(15) Kindlers litteratur lexcou 8/3208- 32.9 Municken 1974.

(16) ولهم دلتاي، نقلا عن سعيد توفيق: "هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر". مجلة تزوي، عمان، العدد الثاني، ص 84.

(17) المرجع السابق.

(18) Frédéric Schleir marcher par Arion Lothar kelkel in "La légende de l'être". P. 184.

Ibid: (19)

Ibid: P. 183 (20)

Ibid: P. 186 (21)

(22) ادموند هوسرل، نقلا عن نهاد الزكلي: "الظاهراتية وتأثيرها في الأدب المعاصر"، العدد الأول، بغداد، العراق 1972، ص 58.

(23) عادل العوا: "التجربة الفلسفية الجزء الأول، مطبعة دمشق 1945 ص 449.

(24) Adrian Mario "La critique des idées littéraires". Trad. Du Roumain par Michel Freidman. Paris. Editions complexe, 1977, p. 248.

(25) Paul Ricoeur par Adrian Marino in "L'herméneutique de Mircea Eliade" Trad. Du roumain par jean Gouillard. Editions Gallinard. Paris. 1981. P. 32.

Ardian Marino: "La critique des idées littéraires". P. 244 (26)

Ibid: P. 249	(27)
Ibid: P. 248	(28)
Ibid:	(29)
Ibid: P. 257	(30)

أدبية أشكال التعبير

الشعبي الأمازيغي

أ. حورية بن سالم

جامعة تمزي وزو

1 - مقدمة منهجية:

تمثل الفنون القولية الشعبية بمختلف أبعادها عذمة اجتماعية مفعرة لإعلان ودلالات متغيرة، متباينة، معقدة، في إطار أنظمة اجتماعية معقدة أيضا.

نسمى في هذه المحاولة إلى النفاذ إلى أعماق الألفاظ بهدف استجلاء المعنى الخفي، مروراً بجسر آليات السيميائية التأويلية التي ترمي إلى استقصاء الحركة البنائية، بحثاً عن السياقات الغائبة عنها، للوصول إلى إبراز البنى العميقة المحورية التي تتضمنها الأمثال والألغاز، لإظهار دورها في تحديد ثقافة وطنية، وذلك عن طريق تفجير مجموع العلاقات التي تنظم هذه التراكمات بعيدة عن المعنى الانطباعي الذي لم يعد ينفع. يقول السكاكي: ((إن المفردات رموز على معانيها، وإن هذا لا ينفي وجود فوارق صوتية في مفردات الحروف التي تختص بها))⁽¹⁾.

تعد صفة اللفظ بمدلوله صفة من الصفات المميزة لحقل العلامات التي لها طابع البناء التركيبي لمدلول اللفظ وما ينجر عنه من إشارات وعلامات سيميائية تخرج هي الأخرى لتتجهز العناصر التكوينية للبناء اللفظي، ذلك أن الكلمة المفردة إما أن يكون معناها مستقلاً بالمفهومية بشكل لا يحتاج في فهم معناها الإفرادي إلى غيرها أو لا يكون كذلك.

كما أننا نستعين هنا بالسمبوتيقا التي تتناول المستوى البراجماتي (النفعي) من حيث فاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية، عن طريق دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، كون اللغة تحمل وظيفة إيصالية وأخرى ترميزية.

يرى شارل موريس أن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية تتمثل في علاقة وظيفية ودلالية، أما العلاقة بين الإشارات على اختلاف أنواعها وأصنافها فهي تتجسد في العلاقات التركيبية.

ونبحث أيضا عن شفرات الملفوظ الإشاري لإبراز السياق الدلالي القائم على بنية اللفظة المعبرة، وعن العلائق بين المدلولات ورصد التداخيات المتعاقبة والقتناص المعنى الكامن في الطاقة اللامتناهية للرمز، دون أن تنسى عملية ترصد المجال الدلالي لساتر التشاكلات الواردة في التعابير المختارة للتحليل⁽³⁾ للكشف عن الدلالات ذات المعايير الأخلاقية والفكرية والفنية والثقافية.

2- النماذج المختارة للتحليل:

أ- الألفاز:

تحمل التعابير الشعبية في طياتها أبعادا ثقافية من إشارات ورموز ودلالات، يصف الإلمام بمعانيها، لذا تلقى أضواء كاشفة على زمرة من هذه الدلالات المتنوعة، المتأينة، المتشابهة، لتكون عينات لميلاحتها التي توخر بها المادة الخام التي تتضمنها المدونة التي جمعناها من الميدان.

جاء الخيال الشعبي شديد الحساسية في التصور، حيث نجد ملائمة دقيقة ومسطقة تجمع بين الدال والمدلول، فإن الألفاز تدل على ذكاء العقلية الشعبية من جهة، وقدرتها على ربط الصلة بين اللفظ الظاهر المطروق والمعنى الباطن المقصود، من جهة أخرى؛ فهي ((إيجالا مواقف تدل على ذهن متفتح وعقلية تعبد الأشياء إلى أصولها بحيث تبدو لها المعقدات بلا تعقيد))⁽⁴⁾

يرى كاسيرييه أن الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه^(٥).
ويقول أرسطو إن الكلمات المطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات
المطوقة^(٦). ففي ذملل أمزمو إيس امن أمذغر^(٧).

ليست الألفاظ الشعبية ولادة تفاعل الإنسان ومحاولة تكيف مع الطبيعة الشاسعة التي
تخبط به فحسب، بل تعد ذخيرة اجتماعية زاهرة بقيمة اجتماعية، ثقافية... إلخ.

يدل هذا اللفز على قدرة التركيب ونسج الأقوال الماثورة التي تختفي وراء ألفاظها
ورموزها دلالات عميقة. ويحمل اللفز نسجها بلاغيا حيث شبه المعجّن بحوان صغير، ووجه
الشبه بينهما القدرة الكبيرة على امتصاص الماء، وقد أبان خاصية بارزة وأساسية للمعجّن وهي
القدرة الفائقة على امتصاص الماء إلى أن يصير لونه أبيض ناصعا.

وفي مثل هرس زفغ حرس لرق لند غلنغر بطن^(٨).

إن الإنسان الشعبي صاحب نظر لائق، وحسن تخاطف؛ يبحث باستمرار عن قرائن
للتصير عن أفكار ودلالات يكون قد استقاها من محيطه، لقد أجاد كثيرا في تشبيه أعضائه
بأشياء يستخدمها أو يجتزئها من المحيط الشائع الذي يحيا فيه، فشبه عملية هرس الأسنان
الناصعة البيضاء للأطعمة بالطاحونة التي ترحي وتطحن الحبوب والشعير أو تعصر الزيتون،
واللسان الأحمر يقوم بعملية حرس الأطعمة في الفم حتى تطحن جيدا، ثم شبه البلعوم بمجرى
النم والساكن، قبل أن تصل الأطعمة المهرمة، لينحول هذا السكون إلى حركة لاستكمال
عملية الطحن لتسهيل عملية الامتصاص مثل البحر الذي يتحول إلى مبحان بعد هدوء.

استعمل اللفز الألفاظ: هرس، حرس، البحر، للتعبير عن علامات داخل الحياة الثقافية
والاجتماعية، لأن محتوى الفكر قد يأتي موحيا، ملفزا، مجردا، وإمزا.

وفي: نسغ أيفك أوزتتري، نسغ إلبريون أوزتتري^(٩).

يشير هذا اللفز إلى دقة الملاحظات اليومية للمبدع الشعبي، وهو يتفاعل ويتعامل مع محيطه الواسع حتى في اكساب الخبرات المتعددة لبناء رصيده المعرفي والعلمي والثقافي حتى يتعرف على الأشياء التي تخطط به ويصنع مكوناتها وأمرارها ومفزاها.

يصرح هذا اللفز في شطره الأول بأن هذا الشيء له حليب، إلا أنه لا يحلب، وهو بذلك يعد التديبات، وجاء شطره الثاني ليزيده تعقيدا، حيث إن هذا الشيء يملك أيضا أجنحة، لكنه لا يطير في الهواء الطلق الفسيح، وبذلك يعد أيضا كل أصناف الطيور الطائرة، وهكذا صار اللفز معقدا، لما هو الشيء الذي له حليب ولا يحلب، وله أجنحة ولا يطير؟ وهكذا تتجلى لنا في هذا اللفز براعة المقربة الفردية والجماعية في جعل البنية العميقة مسترة: ألا وهي "شجرة التين"، رامزا لها بأشياء أخرى لها علاقة وطيدة بالمستعار منه.

وفي: إَوْتْ وَذَقْلْ هَذَنْتْ نَسِرْ (١٥).

يمثل هذا التركيب البنية السطحية التي تحمل في طياتها البنية العميقة التي تنف وراء هذا السياق، وهي تختلف اختلافا كبيرا، لكن ثمة قرانن تجعل هذا اللفز يحمل دلالات ورموزا أخرى تخفي وراء البنية التركيبية له، تجعل من يحسن الربط بينهما وبين ما يشبهها في الواقع يهتدي إلى استنباط المعنى الحقيقي المراد منه.

فقد وقف الإنسان الشعبي وقفة الحكيم المنبصر أمام مرحلة من عمر الإنسان أنى يصير يحبو من جديد على ثلاثة لا أربعة.

ب- الأمثال:

لفي: لَمَقُونْ ثَغْلَبْ مَتَبْ (١٥). يدعو هذا المثل إلى ضرورة الاتحاد والتعاون وتعريف صفوف المجتمع ضمانا للتكافل الاجتماعي.

إن ما يعزز ويقوّي دلالة الفاظ التركيب هو ما يحمله المثل من مواقف إنسانية نبيلة تعمل على تدعيم العرى الوثقى بين مختلف شرائح المجتمع، وتترك آثارا قوية وعميقة في حياة

الأمراد والجماعات. إن التأمل في لفظة "منع" يدرك أن المشبه هو الجماعة ورمز القوة الحثارة والنجاعة النادرة، فيمقدورها أن تحول الجبال سهولا والصعب سهلا، والبعد قريبا، والمستحيل ممكنا.

وفي: يَلْ وَتَسْ، يَلْ أَرْكَ، يَلْ أَرْكَ. (11)

يتناول هذا التركيب البعد الروحي لدى الإنسان، فهو يحمل سلوكا ثقافيا يظهر جلليا في التربية الدينية، فيذكر باستمرار الحب والمغفل بعدم نسيان عالم الغيب، فهو بذلك يعبر عن جمالية الثلاثية الأدبية التي تعبر عن النظام الدياكروني الثلاثي: اليوم (يكون قد مضى)، وغدا (بقي للحياة وهو يكون قد مات)، والرمس (الأزلي).

يعكس هذا القول المأثور النظرة الشعبية للقضاء والقدر و العالم المرئي والعيي، فهو يعمل على تحديد ثقافة وطنية.

وفي: يرأسر أور يتلقم⁽¹²⁾، يدعو هذا المثل العقلية الشعبية إلى الحرص الشديد على التربية الحسنة قبل فوات الأوان، فهو يشير إلى حفيظة مكتسبة من الواقع عن طريق الاحتكاك المباشر بالطبيعة التي تضرب للإنسان أمثالا، عساه يفندي ويعمل بها، ك: إمنع نسب مغفل ذو ثمرت إدمغفل⁽¹³⁾

يشير هذا المثل إلى الأرض والربة، لأن التربية تبدأ مبكرا، ومن المهد.

ك: أكنن ثغلي زرع أئمنغ⁽¹⁴⁾. يشير المثل ها إلى الدروي وعدم التسرع في الأمور والمجازها، لأن لكل مرحلة خصائصها ومميزاتها. وفي: نفست ثغربي أئند يتغب⁽¹⁵⁾

ينظر الإنسان الشعبي إلى الربيع بمثابة إطار زمني لإحياء وبعث الطبيعة. ويختار شهر مارس نقطة تحول للمنتحى الزراعي، فيحتفل به وكأنه شهر التجديد (Renaissance)، فهي ظاهرة تخص تحديد الفضاء الزمني حيث الحياة والحركة والحيوية.

وفي: أنوز، أنوز، أنوز، أنوز موت أنوز^(١٦).

إن السعي والبحث عن المطر (أنوز) هو قديم لثلاثية الخصب: "المراة والحيوان والأرض". قال G.Camps عن الرجل البدائي بأنه هو مشغول ومهموم البال، لأنه لا يقوى على تحمل خصوبة قطعاته ولا سيما خصب أراضيه... فلا يزال الفرد الشعبي يمارس طقوسا لممارسات صحوية وهي موجهة كلها لتحفيز القدرات المخصصة للطبيعة.

وفي: نجر، إوضة، نجر، نجر^(١٧) يعمل التماثل الركيبي في هذا المثل على تحفيز الروابط بين الألفاظ والمدلولات ليصرا عن علاقة الجوة التي تعدّ ضربا من ضروب العلاقات الاجتماعية التي لا غنى عنها، المبنة على تدعيم المعاملات الطيبة التي تجلب الهدوء والسكينة، حيث توثق لها الفروس. وهكذا أظهرت فاعلية العلامة وتوظيفها في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، لأنها تشكل وظائف إيصالية وتلميعية وتوحيذية وإيحائية، ذلك أن التواصل والإبلاغ تشتمل على زمرة من الأنظمة من العلامات الدالة على الظواهر الاجتماعية من حيث دوالها ومدلولات متنوعة ومتباينة.

أخيرا تحمل ألفاظ الألفاظ والأمثال إيقاعاتها الخارجية والداخلية التي تفرزها حركاتها عناصر الحس الشديد المفرط للتدقيق الإشعاعي، مما أضفى عليها السبولة من الألفاظ الإيقاعية وهي محملة بكثافة وجدانية.

إن حسن التقسيم في الألفاظ والأمثال أعطى إيقاعا، وكتب تركيبا عفويا، وهذه العفوية ألهمت على الذوق والمنطق معا، لأن الباث الشعبي يريد أن يقدم للمتلقى الشعبي رسالة روحية ليها من الجمال الفني ما يندد به إلى رسالته، ويجعله يلتذ به سماع دوالها^(١٨).

فقد أقيمت الألفاظ والأمثال على الإيجاز الشديد والطول المتوسط، لأن الباث الشعبي يفضل أن يصطحب الجمل القصار حتى تنتشر بين أكبر عدد ممكن من المتلقين ويكون حفظها سهلاً وروايتها ميسرة، ونقلها إلى الآخرين ممكناً ومضموناً.

فقد أقيمت الألفاظ والأمثال على الإيجاز الشديد والطول المتوسط، لأن الباث الشعبي يفضل أن يصطحب الجمل القصار حتى تنتشر بين أكبر عدد ممكن من المتلقين ويكون حفظها سهلاً وروايتها ميسرة، ونقلها إلى الآخرين ممكناً ومضموناً.

وهكذا فقد حملت الألفاظ والأمثال في طياتها أصول ثقافة المجموعة البشرية التي قامت بإنشائها، لأنها تلي عندها حاجيات نفسية ودينية (روحية) وعقلية ووجدانية. فهي تتضمن سمات ثقافية ونشاطات معرفية مختلفة.

وهكذا جاءت هذه التعابير الشعبية محفوفة بقيمة ثقالية وطنية مكونة لرصيد معرفي غني، وهي بذلك تكون قد أسهمت في تحديد ثقافة وطنية.

- 1) فهدوح عبد القادر: 1993، دلالات النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران،
الطراو ص 6، نقلا عن: مفتاح العلوم، ص 151.
- 2) انظر: بدر جود، علم الإشارة، ص 16.
- 3) الساريسي عمر عبد الرحمن، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، دراسة ونصوص،
ص 210.
- 4) انظر: فؤاد أحمد: 1978، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 2، القاهرة،
ص 35.
- 5) انظر: غنمي هلال: 1973، الفن الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت،
ص 37.
- 6) أبيض كالمعل يشرب الماء كالقرد.
- 7) أبيض بطح، أحر جمع، صالية تسعد نحو بحر هادي.
- 8) لديها حليب ولا تحلب، لديها أجمعة ولا تطير.
- 9) سقط الثلج لتهدمت الطواحين.
- 10) إن التعاون يغلب الأسد.
- 11) هناك يوم، هناك غد، هناك قبر.
- 12) الخطب الرديء لا يطعم.
- 13) إن الإنهات الجيد يعرف منذ مخرجه من الأرض.
- 14) مثلما تسقط البكرة تنبت.

(15) بن الربيع يوتي والصيف يشحن.

(16) أنور أنور، يا رب امسها حتى الجذور.

(17) الجار قد أوصى عليه النبي.

Voir, Littérature orale: 1982, actes de la table ronde, C.R.A.P.E, (18)
office des P.U, Alger, p.155.

Kristiva (J.): 1969, recherche pour une sémanalyse, essais, (19)
collection, tel quel, éd. Du Seuil, Paris.

Jolles (A.): 1972, les formes simples, collection poétique, éd. du (20)
seuil, paris.

MACI B(Y.)

(21)

مدخل إلى اللسانيات الشكلانية

أ. عبد الله إسماعيل

جامعة تهزي وزو

اللسانيات الشكلانية فروع منها ما يسمى إلى ترويض أنظمة الوصف والتحليل، وذلك بحث اللسانيات الرياضية، ومنها ما يسمى إلى المعالجة الحسابية للمواد المدروسة، وذلك بحث اللسانيات الكمية، ومنها ما يهتم بالمعالجة الآلية للمعطيات اللغوية لمتعلق الأمر بحث باللسانيات الآلية، ومنها ما يستعين باللسانيات الرياضية واللسانيات الكمية واللسانيات الآلية لبناء نماذج شكلانية للمواضيع اللغوية المدروسة، انطلاقاً من معانيات تجريبية، يمكن للباحث أن يعتمد عليها مرجعاً للمرافقة التحريية التي يخضع لها إنجازها النظري المتمثل في النموذج الشكلاني.¹

وتمثل الشكلانية، في العلوم عامة، مستوى عالياً من العلمية، قد أضحت مطلباً ضرورياً، ليس في العلوم الدقيقة فحسب بل في العلوم الإنسانية أيضاً. ولكن مع ضرورة مراعاة الفرق بين الشكلانية المحضة في العلوم والشكلانية المطوّعة لما يروعي نظام اللغة ومستويات التكاملية. وقد حاول خطأ بعض الماطقة المحدثين استنباط أنظمة تمثيل شكلانية حادة لمواضيع لغوية، بفصل ما لا يفصل جنرباً - بين النحوي والتداولي وبينها وبين التداولي.²

منذ الأمريكي ش. موريس والألماني رودولف كارناب (1891-1971) اللذين جعلاهن المركبات، مستغلة من جهة، ومندرجة من جهة أخرى لعلم الدلالة يفسر ما سبق وأن جاءه النحو، والتداولية تكيف التعبير وتوافقه مع الاستعمال الذي يُختارُ للغة. وهذا رغم أن لاشيء يدل في الواقع على أن لغة طبيعة تكون قابلة للوصف عبر هذه المركبات الثلاثة مندرجة ومستغلة. فلا شيء يسمح بإرجاع وصف لغة ما إلى وصف أولي نحوي فقط، لم يبنه وصف دلالي وأخيراً وصف تداولي. وقد أخطأ اللسانيون الذين نادوا باستغلال مطلق للنحو عن الدلالة كما أخطأ أولئك الذين توغلوا في فردوس الدلالة، ولكن سرعان ما اكتشفوا أنه

بلغة إلهية لودوس ضائع، وهم يحاولون الآن معالجة كل ما فاتهم من ميادين التركيب
 والنحو والنداولية في تركيبة غامضة ومبهمة غير مراعية للعلاقات التكاملية بين الميادين الثلاثة:
 النحو والدلالة والنداولية، ولا لهذا الشمولية الذي هو أساس في الدراسة العلمية³. ويرجع
 بعض العلماء قصر المظورات الشكلانية إلى الرغبة المستمرة في تطوير العلوم وتوحيدها توحيها
 محصا. ولا علاج لذلك- في رأينا إلا بجعل المشكلة وسيلة، هدفها الوصول إلى نظام واف
 وشامل يصلح لأن يكون نموذج تمثيل مجرد وخال من أي لبس فالمشكلة الصحيحة ما كان
 وسيلة وطريقة مثبنة على الوصف والتحليل وهذا يستوجب تغييرا في ذهنية اللساني، حيث
 المشكلة تعني القواعد النحوية المجردة ولا تعني الكيانات اللغوية، غير أن هذه يمكن العودة
 إليها لمراقبة واختيار فاعلية قواعد النحو من جهة وقواعد النموذج الشكلاني من جهة أخرى⁴.
 فللمودح الشكلاني "مثالفة" لا تؤسس على اللغة الطبيعية وإنما على النحو المجرد المستنط
 منها. وإن النظرية الشكلانية للغات تهدف إلى تهينة طريقة أو طرائف تسمح بالقدرة على
 إخفاق وصف أو تحليل بنحو ما وبكل ملفوظ مقصود بالدارسة. وإن كل نحو قابل للمشكلة،
 في شكل دوال أو معادلات، بواسطة عدد محدود من القواعد والرموز. وإن الصرامة الدائمة
 في اللسانيات الرياضية جعلت هدفها الأول التحديد الدقيق لأنواع القواعد التي يمكن قولها
 لتكوين هذه الدوال أو هذه المعادلات. وقد كان لهذه الدراسات الأثر السريع على الإعلام
 الآلي واللسانيات الآلية على الخصوص، في توجيه وتعريف وترجمة اللغات الاصطلاحية المبرجة
 في أعلى مستوى، حيث تكون المثالفة - بالنسبة للمبرمج عبارة عن مجمل البرامج التي يمكن
 تسجيلها انطلاقا من وضع (Code) توجيهي ثم إعطاء النتائج المرادة على حاسوب، مع
 احتساب مسبق في كون البرامج الممكنة ليست كلها صحيحة ولا يمكن عددها كلها لغة
 شكلانية وأما عند رجل المطق فإن اللغة الآلية والاصطلاحية عبارة عن مجموعة فرعية لمجموعة
 كبيرة من المتاليات المحدودة والدرجة بواسطة عملية ترابط، تتحكم في ترتيبها المعادلة،
 فإطلاقا من إحدية: (ف)، تمثل مجموعة كبيرة من المتاليات، نحصل على متالية من الرموز مثل
 ب 1 ا 3 د 1 د 3 ب 3 ج 3 تكون بمثابة كلمة في اللغة الآلية وتمثل قضية في لغة طبيعية. بينما
 نكون متالية ثالثة د 3 د 1 ب 1 غير ممثلة لأية قضية في لغة طبيعية إن هذه اللغة الآلية ذات

أفضلية أولى تتمثل في القدرة على الاختصار الكبير وفي تركيز عملية الاستدلال حول بعض صيغ الكلمات بالملاحظة. هذا ويرى العلماء أن نظرية اللغات الشكلانية، بقيت للأسف غير مطرودة، خارج نظرية الأنحاء التي ليست سوى مرحلة من المراحل الأولى للسانيات³. المنطق الرياضي أساس اللسانيات الشكلانية.

لقد كان لتطور الرياضيات الأثر البالغ في تطور علم المنطق وكثير من العلوم الأخرى، من بينها اللسانيات. وقد سعى الماطقة المحدثون في محاولة تجريد المنطق عن الفلسفة وإكسابه طابع علم محض ليأخذ مكاناً إلى جانب الرياضيات، على رأس نظام العلوم. وقد تمادى التقارب بين الرياضيات والمنطق حتى أصبح الآن من الصعب تمييز الحدود الفاصلة بينهما أو المحددة لكيان كل واحد منهما فأصبح المرور من نظام إلى آخر بدون انقطاع. هذا، مع العلم أن كل رواد المنطق الحديث تقريباً⁴ كانوا ولازالوا رياضيين وليسوا فلاسفة كما كان الحال عند الماطقة التقليديين⁵. لقد تخلى الماطقة المحدثون عن ربط المنطق باللوغوس⁶ (اللغة المثالية)، وبالأخرى تركوا "اللوغوس-عقل" و((اللوغوس-لغة)) للاهتمام فقط "باللوغوس-حساب". كما تخلوا عن المعيارية المطلقة التي فرضها منطق أرسطو منذ قرون ففتحوا باب الاجتهاد من جديد واستعانوا بالاستدلالات الرياضية في كشف العلاقات الجديدة الكامنة في الاستعمالات اللغوية، كما كشفوا بواسطة عمليات منطقية رياضية جبرية عن بعض الأخطاء واللبس الذي اكتف المنطق التقليدي منذ أرسطو إلى الرواقين ومناطقة القرون الوسطى. وأصبح التخرج العلمي الصارم ومبلة رجل المنطق، حيث يقول كارناب: «في المنطق لا يواجه أخلاق (عواطف)، كل منطقي له الحق في بناء نحوه كما يريد. ففي هذه الظروف لا يكون النظام المنطقي نظرية، أي نظاماً من الإدلاءات حول أشياء محددة بل هو لغة، أي نظام من العلامات مصحوبة بقواعد استعمالها»⁷ وإن المنطق لا ينحصر في نظام منطقي ما، ولكنه يهيمن على كل الأنظمة الجزئية. وإن وظيفة المنطق تكمن في بناء أنظمة واضحة وبيّنة، ولغات أوسع قد تقبل اللغات الاصطلاحية السابقة كلغات منطقية وأخيراً لها، كما أن عليه أن يصبو إلى بلوغ الأمثل المتمثل في لغة اصطلاحية منطقية كونية لحساب يشمل كل الحسابات⁸. وقد كان لفريج (1848-1925) الأثر البالغ في استثمار المنطق الرياضي واستخلاص العوامل المحركة

نمذجات والأحكام المقررة لها، رغم أن منطقته كان محصوراً في تحليل القضايا. وقد التفت
 بوجه بالشمولية التي في الرياضيات، وبالتالي أثر مفهوم العلاقة على مفهوم الدالة. كما أنه -
 حصل التمييز الرياضي، فتمكن من التمييز بين شكل الحملة والحملة. لرياضياً يوجد فرق بين
 معادلة لنمو، مثل: $6-2 \times 3$ المشكلة بقضية، وبين معادلات ذات أماكن شاغرة، يجب ملؤها
 كي تصبح جملاً نحوياً:

(م-م-ن) أو (م-2-ن) أو حتى (م-2-3)

كما كان للرياضيات الفضل في إعارة الماطقة مفهومين استبدلوا بهما المفهومين
 التقليديين الممول والموضوع. وهذان المفهومان هما: الدالة والحملة لأن دلالتهما أدق وأوضح
 وأبسط لمفهوم الحساب. ففي التعابير التالية:

$$1.2 \quad 1 + 1$$

$$2.2 \quad 4 + 4$$

$$2.2 \quad 5 + 5$$

كل واحد يمكن التعرف على نفس الدالة، ولكن الفرق يكمن فقط في الجمع التي
 هي 1 و 4 و 5. وإن العنصر المشترك لهذه التعابير المطلة للدالة يمكن أن يكتب:

$$2 \text{ م} + 2 \text{ م أو } 2 () + 2 ()$$

لاحقة لا تنس في الواقع إلى الدالة ولكنها تدخل في تركيبها لبناء كل متكامل.
 والدالة بدون حجة تكون ناقصة ولتحتاج إلى ما يسميها من صحيح. وهنا يمكن تقسيم كل جملة
 إلى قسمين في نظر الماطقة: القسم الأول يتكون من اسم أو أسماء ذات دلالة مستقلة، والثاني
 يتكون من الشكل المنفرد أساساً إلى هذه الأسماء المنتمية له، وبصفة أخرى كل جملة يمكن أن
 تحلل إلى دالة تامة ذات حجة أو أكثر.¹¹

وبذلك يشكل الممول في الحملة اللغوية دالة تتميز باحتوائها على موضع شاغر هو
 موضع الحجة المعبر عنها بـ م في ((د (م)) وقد مكن نظام الدالة هذا من إعادة النظر في
 طبيعة الممول (المسند) وكذلك في العلاقة الحملية (الاستنادية). فكل ما ليس بحجة أولى يدخل
 في حدود الممول وحتى فعل الكون الذي كونه أرسطو رابطاً حملية (استنادية) وآه الماطقة

المحدثون ضمن تركيب المحمول، ففي المثال *Pierre est malade* الجملة هي *Pierre* والمسند هو (*....est malade*) وليس (*....malade*)¹².

من منطق الأسماء إلى منطق العلاقات لم منطق الدوال:

كان المنطق عند أرسطو وبعض المحدثين من أمثال لويج وبيانو (1858-1932) مطبقا يبحث في تلازم الأسماء فيما بينها¹³، وهذا المنطق كان يهمل أو يتجاهل الحمل (القضايا) البسيطة خارج القياس الاشتعالي الأرسطي الذي يتتالي في الواقع مع الاستعمال اللغوي، كما كان لا يولي أية أهمية للعوامل المنسقة للقضايا المشكلة للقياس الاشتعالي.

ولأن منطقته منطق يقتصر فقط على علاقة الأسماء فيما بينها، فهو جزئي ونافس، يتمثل نقصه أولا في أمثلته المختارة من لغة غير لغة الواقع؛ فالاستعمال اللغوي لا يبي بالضرورة دائما على قياسات اشتعالية منطقية. كما يؤخذ عليه تجاهله لبعض العوامل التي يستعملها للربط بين قضايا (جمل) خاضعة للقياس الأرسطي، لأن الاستدلال الصحيح هو أن يهتم بالعلاقة الإسنادية داخل قضية (جملة) من قضايا القياس الاشتعالي وإعمال العلاقات الأخرى المتمثلة في الروابط المنسقة بين قضايا القياس الاشتعالي وهذا مما جعله لا يعرف من المتغيرات سوى المتغيرات المتعلقة بالمفاهيم الاسمية¹⁴.

وأقام المناطقة المحدثون، وعلى رأسهم دي مورقان وبول منطقا للعلاقات التي أعطاهما أرسطو. فاهتموا بالعلاقات داخل الجمل كالعلاقة الإسنادية والعلاقات خارج الجمل كالروابط المنسقة بينها. فقام دي مورقان بنسطر برنامج ومخطط أولى لمنطق العلاقات، اقترح به مبداء المنطق التقليدي الذي كان يهين عليه أرسطو، على الرغم من أن الرواقين كانوا قد سبقوا في إنشاء منطق مضاد لـأرسطو، حصروه في المنسقات الجمالية داخل القياس الاشتعالي ولم يهتموا قط بالعلاقات الأخرى داخل هذه الجمل، كأن هدفهم كان مخالفة أرسطو فقط. فكان منطقته ناقصا أيضا من هذا الجانب¹⁵.

وقد اشتهر بعد دي مورقان الإنكليزي، مواطنه بول الذي أعطى منطق العلاقات ضمانا أكثر ومعالجة رياضية صارمة حتى أطلق على هذا المنطق مصطلح "جبر المنطق" لغة

جاء بعد ذلك سرودر و وايتهد و رسل ولكنهم لم يملأوا الشهرة التي عرفها بول في منطق العلاقات .

وبينما كان البحث في هذا المجال مستمرا، مع يفنس وفان في منطق العلاقات، بدأت مرحلة جديدة، عمل أصحابها على إحياء المنطق التقليدي في نهاية القرن 19، مع فريج في ألمانيا، و بيانو في إيطاليا، ثم مع وايتهد و رسل اللذين تزعيا إلى هذا الاتجاه بكتابهما "مبادئ الرياضيات" (*Principia mathematica*) الذي اشتهرا به. إن إحياء هذا المنطق التقليدي أعاد الاعتبار بعض الشيء إلى المنطق الأرسطي ولكن مع التركيز أكثر على نوع من الحساب هو حساب القضايا وليس حساب المحمولات، وبالأحرى كان لهم الفضل في تأسيس هذا الحساب، وفي انبثاق فكرة الدالة الجمالية. فأصبح المنطق يُقدّم في شكل نظام استنباطي. ثم كانت مرحلة ثالثة في حدود 1920 مع لودفيج فيتغنشتاين (1889-1951) بكتابة (*Tractus logico-philosophicus*)، حافظت على فكرة المنطق المطلق، ولكن مع اعتبار القوانين المنطقية تمثيل حاصل. وقد عمل فيتغنشتاين على إخراج القوانين هذه من محتواها، فحاشيا مع ما تقترحه الطرائق الشكلانية المحضة خاصة مع إيجاز هيلر "نظرية البرهنة" الذي نال شهرة كبيرة ومتزايدة والذي بفضل أصبح ممكنا المرور من البديهي شبه الملموس، حيث الثوابت المنطقية محتفظة بمعانيها المجردة، إلى البديهي المشكلن إجمالا. كما فُتح باب للبحث في الفروق بين المخطط المنطقي والمخطط الميتا منطقي، فأصبح يُهتم بالخصائص الشكلانية لمختلف الحسابات مثل: التماسك والتمام وقابلية البرهنة، وعلاقاتها فيما بينها (*Isomorphisme*)، وعلاقاتها فيما بينها مع المادج الشكلانية. كما أصبح يُهتم، من أجل هذه الخصائص الشكلانية، بمنطقية النحو مع كارناب (*LA Syntaxe logique*)،

وعلم الدلالة مع تارسكي (1901-1983)¹⁶

كما تميزت هذه المرحلة الثالثة بظهور منطق يعتمد على حساب متعدد القيم، عوض الاعتماد على الحساب التقليدي المقيّد بالبحث في قيمتي: الصدق والكذب. قد كان لتعدد القيم المحتملة أثر في تطوير نظرية دوال الصدق أو الكذب، حيث بلغت درجة من التجريد، بتتبعها المنظم لقائمة وإلية من العوامل مع تحديد معنى كل واحد منها في الجدول المعين له،

ولقد كان التعمق في التجريد يتمثل، في هذه المرحلة، في الانتقال من حساب لقيمتي الصدق والكذب إلى حساب مصفوفات مما أدى إلى تجريد الرموز الدالة على عناصر القياس الاشتمالي التي هي: (ج) تمثل جملة المقدمة الكبرى و(ق) تمثل جملة المقدمة الصغرى و(ح) تمثل النتيجة (conclusion)¹⁷، فتخلصت من التفسير الملموس الذي كان عالقا بها وأصبحت تدل على أشياء غير محددة نسبيا وحتى الرمزان (ص) و (ك) أصبحا لا يدلان ولا يمثلان بالضرورة لقيمتي الصدق والكذب، ولكنهما يمثلان عامة صفات قابلة لأن تتحلى بها الأشياء، وهذا مما أدى إلى استبدالهما برمزين حياديين

هما العددان: 1 بالنسبة إلى (ص) و 0 بالنسبة إلى (ك). مما يمكن من اختصار الجدول

المبرزة لخصائص العوامل نحو:

C	ص ك
ص	ص ص
ك	ك ص

V	ص ك
ص	ص ص
ك	ص ك

ص ك	ص ك
ص	ص ك
ك	ك ك

الفظة دالة على حالة الربط والوصل، والعلامة V دالة على حالة الفصل، و C على الاستلزام.

فتصبح قراءة هذه الجداول كالتالي:

حالة الوصل: 0001، حالة الفصل: 0111، وحالة الاستلزام: 1101 . وبما أن

القيم المحتملة قابلة للتعدد يمكن اتباع الرقمين 0 و 1 بأرقام الترتيب العادية، 2 و 3 ... إلخ.¹⁸

ونلاحظ في الأخير أن شعب المنطق متعددة لا يمكن حصرها في عجلة كهذه، أرتأيناها مدخلا فقط لموضوع اللسانيات الشكلانية ورماتها: الأنظمة والنماذج.

لغو لسانيات شكلانية شاملة:

لقد تعرفنا على الوجهة الشكلانية لدى المناطقة والرياضيين وبالأحرى لدى المناطقة الرياضيين، وكيف أنهم كانوا يبحثون عن بناء نظريات ونماذج وافية وشاملة تصلح وتقدر على وصف وتحليل المواد المدروسة، بإبانة كل علاقاتها المشتركة داخل الجملة وخارجها، بلغة اصطلاحية موعلة في الرمزية والنمذجة، كما تعرفنا على عيوب الشكلانية المحضة ومحدوديتها في معالجة القضايا اللسانية والتي أفضت إلى تجريد وتجميد مبادئ النحو والدلالة والتداولية مما أضر كثيرا وسلبا بالدراسات اللسانية، خاصة النيوية، الأوروبية والأمريكية، مع استثناء للمدرسة التوزيعية التي منها بدأت محاولات الشكيلة الحقيقية للسانيات، والبحث عن نماذج وأنحاء مجردة كفيلة بوصف اللغات وتحليلها على اختلافها، وهذا على الرغم من نقائصها وأما عن أصول النظرية اللسانية الشاملة فيتفق النقاد على ضرورة التفريق بين مطورين علميين: منظور تصنيفي ومنظور نظري. فالعلم في بدايته يكون في أساسه تصنيفيا، حيث يجتهد في القيام بعملية إحصاء وجرد واف بالإمكان، بعد مشاهدة موضوعية لعدد كبير من الظواهر والوقائع، ثم جمعها وتبويبها. وأما المنظور النظري فإنه درجة أعلى في العملية ببلغه فقط العلوم الباضجة، فالأمر لا يتعلق بالتصنيف والتبويب -المرحلة التي تكون قد فرغت منها-، وإنما بالبحث على بناء فرضيات ونماذج نظرية، منصوغة بكيفية واضحة تمكن من تفسير الظواهر والوقائع القديمة وفي نفس الوقت توقع أخرى. إن المحصر علم ما في المرحلة الأولى يجعل منه علما قاصرا. لأن المشاهدة والتجريب (التصنيف والتبويب) لا يمكنان من بلوغ التعميم والشمول ولا يكفیان لتشكيل الافتراضات التي تساعد على التعمق لشرح المعطيات وإذا ما طلقنا هذا المخطط ذا المطورين الاستمولوجيين، على تاريخ اللسانيات نلاحظ أن هذا التقابل لا يعطي اللسانيات التقليدية واللسانيات النيوية، لأنهما كانتا حبيسَي المنظور التصنيفي الذي بلغ ذروته عند بلومفيلد حين قال بأن كل لغة يجب أن توصف وفقا لبنيتها الخاصة وليس نسبة إلى نظام متصور سلفا، على اللساني أن يجتهد لتطبيقه على اللغة المعنية . فمثل هذه الأفكار معطل لأفكار النمذجة والشمول والتعميم التي تصبو إليها اللسانيات العامة. فهي توحى خطأ إلى وجود خصوصيات في كل لغة مما يجعلها مختلفة اختلافا جليويا، بعضها عن

بعض¹⁹ وهو ما ليس بصحيح. ويرى الدكتور أن تمام حسان والحاج صالح أن المنظور النظري الوالي والشامل قد تمسك مع التحليل وسيوية اللذين بنيا نموذجاً نحويًا شكليًا شاملاً، نراه نحن مستطاً من اللغة العربية وحدها ولذلك هو خاص بها. وإن أمكن تطبيقه، فعلى اللغات المشابهة لها. وأما اللغات الأخرى فبصعب أن نطبق عليها نظرية العامل ونظرية القياس ونسمة التركيب²⁰ وإن كان لها كلها بؤادر النظر والنمذجة والشكلة، لكنها لم ترق إلى مستوى الكونية. الذي بلوغه الاعتماد على لغات كثيرة من مختلف الفصائل، وكذا على لغة ميتالسانية خارج نظام اللغة المدروسة. وأما رأي الحاج صالح المتعلق بكتاب: أبي نصر الفارابي المعنون: "إحصاء العلوم"²¹ والذي يراه أصلاً بعيداً للحو العام لدى المفكرين الغربيين، فإننا نرى فيه رأياً بالغ الأهمية، خاصة ما تعلق بتفريع علم اللسان إلى نوعين من المعرفة: 1- المعرفة التحريية، البديهية والفصيحة للعبارة اللغوية. 2- المعرفة الاستدلالية للقواعد أو القوانين المسيرة لهذه العبارات²². وما تعلق بانقسام العناصر الدالة إلى بسيطة ومركبة في كل اللغات، وقابلية الأسماء والأفعال في الحصول إما على خاصية المذكر أو خاصية المؤنث، وخاصية المفرد أو خاصية المثنى أو خاصية الجمع، وخاصية الأفعال في تعيين أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل أو ما تعلق بانقسام علم اللسان العام السبعة: 1 علم الوحدات البسيطة 2- علم الوحدات المركبة 3- علم قواعد تشكيل الوحدات البسيطة 4- علم قواعد تشكيل الوحدات المركبة 5- علم القواعد المسيرة للصناعة الخطبة لتلك الوحدات 6- علم القواعد المسيرة للصناعة الشفوية لتلك الوحدات 7- وأخيراً علم قواعد نظم الشعر²³ ولكننا نستبعد فيه المنظور النظري الشامل، رغم نزعة الفارابي إلى الكونية فإنه لم يقدم نموذجاً ناقصاً ولا وافياً يتناول على منظور نظري يصلح لكي يعالج ويفسّر به اللغات، وأما رأي اللسانيين الغربيين فإنهم يرجعون الإرهاصات الأولى للمنظور النظري في اللسانيات إلى نحو بورروبال²⁴، وفون هومبولت (1767-1835) اللذين قدما نموذجين للسان العام سابقين لمنظورات تشومسكي، كما أن بعض النيوين، قد تجاوزوا مستوى الملاحظة البسيطة، نحو ما فعله مايبر حيث قال أن الفكر ينبثق من اللغة التي يحافظ على شكلها (البنى وأسس التوبيب)، وحين ميز بين نظام صوتي موضوعي أو خارجي لا يكون أساس الشكل اللغوي، وبين نظام صوتي مثالي أو

داخلي، يصمد أمام التحولات الفردية أو الفيزيائية يمكن أن يكون متماثلا في كثير من اللغات . كما يمكن اعتبار آراء هيلمسليف المتعلقة بنظامية اللغة، وإميل بنفيسيت بجهازه الشكلي للتلفظ، من أهم الإسهامات لبناء نظرية لسانية شكلانية شاملة²⁵.

زيليج هاريس مؤسس اللسانيات الشكلانية:

بعد هاريس (1909 ...)، على الرغم من محدودية نظريته التوزيعية، لعدم بلوغها الشمول النظري الوافي، الأب الحقيقي للسانيات الشكلانية، من خلال تحديده لأول مرة في اللسانيات، نظاما شكلانيا لوصف اللغات الطبيعية. في مقاله: (from morpheme utterance) الصادر سنة 1946 والذي طفق على أمثلة من الإنكليزية واليهودانسا والعربية، مبرهنانه عن ترابط وشمولية منهجه ذلك الذي شاع باسم "الرقيم المشطوب".

لقد عمق هاريس نظراته، بعد ذلك في كتابه (*Methode in structural linguistics*) الذي صدر سنة 1951، بجامعة شيكاغو، وُطبع ثانية في 1965 تحت اسم (*structural linguistics*) أعاد فيه صياغة مبادئ الفونولوجيا والمورفولوجيا والنحو التوزيعي بتبنيه إطار الثقالب المحضة وطرائق مراقبة مضبوطة عمليا. ويرى النقاد أن نموذج الشكلاني، المعتمد على القصاد في الوسائل المستعملة تجريد عالٍ، قد أكسب نظريته التوزيعية ضمانا علميا على الرغم من مأخذها. لقد استعمل بطريقة تنظيمية معادلات وعلاقات تماثل، واستبدالات شكلانية، منها ما هو خاضع للسباق ومنها ما هو حر. وهو بذلك عمل على تجريد الخصائص الشكلانية ذات الأهمية الكبيرة بالنسبة للغات الطبيعية، ثم اقترحها للدراسة دراسة منطقية ورياضية. هذه الدراسة التي استثمرها للمبداه تشومسكي، في تطوير أفكاره المتعلقة بشكلنة اللغة. كما يعود الفضل أيضا، لهاريس في انبثاق اللسانيات الآلية واللسانيات الرياضية، حيث أخرج إطارا نظريا جديدا للتحليل النحوي مماه (*String grammar*) النحو التسلسلي في كتابه: (*String analysis of sentence structure*) طبعه *La Haye*, 1961 *Moulton* يقوم بالمعالجة الآلية للقواعد النحوية، في شكل معادلات متسلسلة. وفي ضوء النظرية التوزيعية، وقد أصبح اختصاصا متعا، حيث طُبق على الإنكليزية، انظر:

1- Sager N. « a computer string grammar of english » string program reports, N°4

linguistic string project. 2 wash, sa Village (2 B), New York, 10012, N. Y 1968.

2-Sager N. et Salkoff M. « grammatical restrictions in the string program » string program report N°5 1969.

وعلى الفرنسية أنظر :

1- SPR -8 « Frensh string grammar » Linguistic string project, 2 Wash, sa village, New York 10012. N. Y 1970

2-Salkof. M. « Analyse syntaxique automatique utilisant une grammaire en chaîne » math. Et sciences humaines, N°35, PP 19-30, 1971.

3- Salkof M., Une grammaire en chaîne du français (Analyse distributionnelle). Dunod, Paris- Bruxelles- Montréal 1973.

وأما بخصوص اللسانيات الرياضية، فإن هاريس كان أول لساني يدرس الخصائص الجبرية للنحو التوليدي والتحويلي، دراسة شكلانية في كتابه (Mathimatical structure of language) طعة نيويورك 1968، والذي ترجم إلى الفرنسية في 1971، طعة Dunos، باريس وذلك تكريماً وتعبيراً للجهود التي بدأها في سنة 1946. وقد تميز هاريس بتفاديه إسقاط نظريات رياضية منجزة على الدراسات اللسانية، حيث كان يبدأ بدراسة لسانية أولية بقصد التمكن من استخراج الوقائع اللسانية للنس الخاصة باللغة الطبيعية، ثم يقترح دراستها رياضياً، وقد كان يصوّر من جراء ذلك إلى الرفع من صرامة الأنحاء فكان يعزل الفئات الخاصة بالظواهر قبل معالجتها رياضياً، كما كان يزود نموذج بتنوع من المراقبة الذاتية المتعلقة بالتصحيح النحوي، المؤسس على عملية شبيهة بالضرورة الحرة، وأيضاً تخصص التحولات النحوية باعتبارها علاقات بين الجمل المحددة للأبواب على بنية قريبة من الفكرة الحرة الواحدة. وبذلك تمكن هاريس من تفادي موقف السداجة المتني على استنواء نظريات رياضية إلى اللسانيات، فاستتج تراكيب خاصة للغة الطبيعية ثم عرضها للدراسة الرياضية وقد تميز نموذج هاريس بقلة مصطلحاته النظرية (المبتالعة)، وذلك لكونه كان يعتقد

أن المصطلحات التي تعتبر عادة تقنية اصطلاحية مجردة وخارج اللغة، مثل أقسام الكلام، تسمى قبل كل شيء إلى اللغة الطبيعية نفسها²⁶، ولذلك كان هاريس يمزج نظامه الزميزي بمصطلحات خاضعة للغة الطبيعية²⁷. وقد عاب عليه القاد ذلك وعدّوا نظامه الشكلياني نظام تمثيل ميتالساني مبسط لم يرق إلى نظام تمثيل ميتالساني مجرد محض، شأنه في ذلك شأن النماذج النبوية.

تشومسكي مؤسس أول نظرية لسانية شكلانية شاملة:

تجسدت هذه النظرية بصفة فعلية مع تشومسكي في نحوه التوليدي والتحويلي، الذي ثار فيه على هرم المستويات النبوية: المستوى الفنولوجي والمستوى التركيبي والمستوى الصرفي والمستوى الدلالي، فعارضه بشدة وفرض رؤية موحدة لهذه المستويات، وبالنسبة إليه، إن تاريخ النشاط العلمي يمكن أن يفسر كميدان لإنتاج نماذج نظرية صارمة، كما رأى تقصير اللسانيات النبوية واللسانيات التقليدية في عدم قدرتهما على تجاوز مرحلة التصنيف والتجريب إلى مرحلة التنظير رغم تولد الوسائل، فانفردت إلى نماذج واضحة والراضية لتطبيقها على اللغات الخاصة وعلى اللسان العام.

إن تقصير النموذج البيوي يرجع بالنسبة للمدرسة الأوروبية إلى توخي الوصف والتحليل السطحي للظواهر اللغوية، فكانت عاجزة على تفسير بعضها، لجهلها بعمليات ذهنية مرتبطة بالحال اللفظية، كما يرجع إلى إحصارها في الدراسة التصنيفية البسيطة كما نجد النموذج البيوي الأمريكي ناقصا أيضا لانفجاره إلى تمثيل بنيتي الشكلانية وإلى تمثيل الجمل تمثيلا دقيقا خاليا من اللبس. لأن الرموز المختارة في مخطط وصف أو تحليل الجمل التي هي: مز، ف، +مر، ف، +مر، ج. ²⁸ تثير لبسا من الذهن لكونها لا تبين الفرق الدلالي الموجود بين مثالين متشابهين في البنية النحوية ومختلفين في البنية الدلالية

مثال:

1- L'enfant a été retrouvé par un malheureux clochard

2- L // . // // // hasard

لإذا أمكن تحويل الجملة الأولى إلى البنى للفاعل:

Un malheureux clochard a retrouvé l'enfant

لأن الثانية غير ممكن تحويلها.

كما أن التحليل إلى مكونات مباشرة لا يساعد على تحديد نوع الجملة داخل الأسلوب الواحد نحو:

1-Est-ce que Pierre Viendra?

2-Pierre viendra-t-il ?

3-Crois-tu que Pierre viendra?

ولا يمكن أيضا تجسيد بنية المكونات المفصلة، مثل أسلوب النفي في الفرنسية (تشبه

صيغة (لم بعد) في العربية بحيث إن مورفيم النفي يمثل بعنصرين غير متجاورين، لا

يمكن تمثيله في التحليل إلى مكونات مباشرة تنبني على الترتيب الخطي للملفوظ. ومن المأخذ

أيضا نجد: - إثارة اللبس في معنى المركب الحرفي نحو:

1-je reçois le livre de Mauriac

حيث إن هذا المركب الحرفي (de mauriac) له تحليلان وبالتالي معنيان:

1-(je reçois le livre de mauriac) - يدل على الملكية .

2-(je reçois le livre de mauriac) - يدل على الاتجاه .

وإن تشومسكي قد استند التحليل إلى مكونات مباشرة في كتابه الصادر سنة 1965

والمراجع إلى الفرنسية في سنة 1971 تحت عنوان: *Aspects de la théorie*

syntactique, le Seuil. طعة

ولكن تشومسكي والتولديين لم يمنحهم نقصان نموذج التحليل إلى المكونات المباشرة

لخصر بعض الوقائع اللغوية من الاستفادة منه²⁹، وخصوصا فيما يتعلق بتمثيل بنية الجمل

الخاضعة كالصلات والصفات وغيرها³⁰. وفي اعتبار المفردة لمعنى الجملة تكون مع نواتها مكونا

مباشرا³¹.

أما النحو التولدي:

لقد بنى تشومسكي نحوه على أساسين متباينين من جهة ومتلازمين من جهة ثانية،

هما الملكة والأداء متباينين لكون الملكة ذهنية والأداء لعليا، ومتلازمين لكون الملكة لقاعدة

للأداء تمثل الملكة اللغوية المعرفة الضمنية للمتكلمين، فالنظام النحوي مفترض وجوده بالقوة داخل ذهن الفرد المتكلم، وأما الأداء فيتعلق بتملك وتشي هذا النظام إبان الاستعمال المختلف في كل مرة ولكنه متفق بين المخاطبين، ويرجع إلى نفس النظام.

وأما شكل النحو التوليدي والتحويلي، فإنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام مترابطة ومتكاملة.
- المركب النحوي، الذي يتمثل في نظام القواعد المحددة للجمل النحوية المقولة في لغة ما.
- المركب الدلالي الذي يمثل نظام القواعد المفصلة للجمل التي تولدت من المركب النحوي.

- المركب الفونولوجي والصوتي، وهو نظام القواعد الصامتة، في متتالية من الأصوات، لجمل ولذا المركب النحوي.

المركب النحوي أو التركيب يتكون من قسمين كبيرين: القاعدة (*base*) التي تحدد البنى الأساسية بواسطة قواعد إعادة صياغة الشكل: أ ذات برهان باطل، كما تحدد التحويلات التي تمكن من المرور من البنى العميقة المولدة من القاعدة، إلى البنى السطحية للحمل التي نأخذ حينئذ نفسها صوتها كي تصبح جملا منجزة فعلا وبالتالي نلاحظ أن القاعدة تمكر من توليد المتابعين (*Suites*):

1- (ال + طفل + يفتي)

2- (ال + أم + تسمع + ضينا)

وأما القسم التحويلي للنحو التوليدي فإنه يمكن من الحصول على:

(الأم تسمع الطفل يفتي)، (والأم تسمع غناء الطفل).

هاتان المتابعتان عبارة عن بنين مجردتين، لا تصبحان جملتين حقيقيتين إلا بعد إحصاءهما لقواعد المركب الصوتي.

• القاعدة "مكونة من قسمين: 1- المركب المنظم والمصنف هو مجموع القواعد المحددة للعلاقات النحوية بين العناصر المكونة للبنى العميقة والمثلة برموز تصنيفية، فبذلك تتكون الجملة من تتابع الرموزين: م . ل . م . ف . حيث إن (م . ل) هو الرمز التصنيفي

للمركب الاسمي و(مر ف .) هو الرمز التصنيفي للمركب الفعلي، والعلاقة النحوية هي علاقة الموضوع بالعمول (المند).

وأما معجم أو قاموس اللغة، فهو مجموع الملاحظات المعجمية التي تحدد سلاسل من العلامات المميزة لها، وكمثال: نجد المرفيم (أم) يُحدد في المعجم كاسم مؤنث، حي وإنساني .
أخ . وإذا ما كانت القاعدة تحدد تنابع الرموز: محد . ١+ . ٢+ . حال +ف+محد+١، فإن المعجم يستبدل كل رمز بكلمة لغوية : ال+أم+التي+إنهاء+ال+إنجاز . وأما قواعد التحويل فتحول هذه البنية العميقة إلى بنية سطحية: ال+أم+إنهاء+ت+ال+إنجاز، وأما القواعد الصوتية فهي التي تجسد: الأم أنهت الإنجاز . إن هذه التتابعات النحوية والمعجمية قابلة لكي تعرف نفسياً وفق قواعد المركب الدلالي، ولكي يتحقق هذا التفسير لابد من المرور بالمركب التحويلي . فالتحويلات عمليات تُغير البنى العميقة إلى بنى سطحية دون تغير في التفسير الدلالي الواقع في البنى العميقة .

نحصل التحويلات بمرور مكونات في القاعدة، وفي مرحلتين:

1- مرحلة تنبني على تحليل بنوي للجملة المشتقة من القاعدة بغرض التأكد فيما إذا كانت بنيتها متسجمة مع تحويل مُحدد .

2- مرحلة تنبني على تبديل بنوي لهذه الجملة (بواسطة عمليات جمع أو محو أو نقل أو استبدال)، فنصل حينئذ إلى جملة مُحوّلة موافقة لبنية سطحية، وبذلك فإن حصول مكون (البنى للمفعول) في جملة "القاعدة" يؤدي إلى تغييرات تؤثر على اتجاه الفعل والجملة، حيث تصبح جملة: (الأب يقرأ الحريدة)، (الحريدة قرأت من طرف الأب) (في الفرنسية) . هذه الجملة تحول إلى جملة مجسّدة بواسطة قواعد المركب الفنولوجي (أو المورفولوجي) والصوتي، هذه القواعد تحدد الكلمات الناتجة عن تركيب المورفيمات المعجمية والعلامات النحوية لم تعطها بنية صوتية . إن المركب الفنولوجي هو الذي يحول المورفيم المعجمي (الطفل) إلى تالي علامات آكوستيكية . ولذلك فإن النحو التوليدي يجب أن يزودنا بطريقة صوتية عامة (كونية) تمكّن من تنصيب قائمة للعلامات الصوتية وقوائم للراكيب الممكنة بين هذه العلامات فهي تعتمد إذن على مصفوفة كونية للعلامات الصوتية كما أن هذه الطريقة

يجب أن تزودنا بنظرية دلالية عامة يمكن أن تُنصّب قائمة للمفاهيم الممكنة، كما يسوِّج أيضا سجلا للسِمات الدلالية، وأخيرا فإن هذه النظرية يجب أن تزودنا أيضا بنظرية تركيبية عامة، بتقديم قائمة للعلاقات النحوية القاعدية وللعمليات النحوية، القدرة على إعطاء وصف بنيوي لكل الجمل . يمكن القول بأن النحو التوليدي والنحوي كان له فضل كبير في الدفع بالبحث اللساني إلى التعمق والشمول والمدحة والشكلة، كما أن في تطوير علوم كعلم النفس اللغوي واللسانيات التطبيقية، ولكن تفصيره في الرُبط بين المستويين الدلالي والنحوي أدخل بقيمة النحو التوليدي خاصة قبل 1965 السنة التي تَراجع فيها تشومسكي عن فصله الجذري بين المستويين³²

كبلولي والتوفيق بين مشكلة النظرية اللسانية ونموها:
الشكلة وسيلة لتحقيق النظرية الشاملة:

قام اللساني الفرنسي، أنطوان كبلولي بإحصاء الفحوات والقائض المهمة التي في البنيوية والنحو التوليدي من جهة، واستثمار الفكر ياكوبسون المتعلقة بوسائل إدراج اللغة في الاستعمال والحال اللفظية، كما عمل على تحقيق مشروع بنفست اللفظي من جهة أخرى³³، وذلك بهدف السعي إلى بناء نظرية لسانية عامة وشاملة للسان البشري، قائمة لأن تنطق على مختلف اللغات دون أن تخضع لأي منها على حدة . لقد أدرك كبلولي فاعلية الحال الحيوي للنشاط اللغوي ومدى تأثيره في تحديد الراكيب ومعانيها المقصودة، فأعطى لها اعتبارا كبيرا ضمن نظريته مؤكدا فكرة بنفست "لا تلعظ من دون حال للفظية"³⁴

إن خصائص الشمول والنمذجة والتجريد التي اشترطها في النظرية اللسانية الكاملة لا تنسى ولا تتجسد في رأيه بدون عملية شكلة علمية منطقية ورباعية متواعدة لما يحاط على خصائص اللغة الطبيعية . فالشكلة عند كبلولي ليست عملية ترميز محض كما أنها ليست غاية في حد ذاتها وإنما هي وسيلة لتجسيد النظرية الشاملة، وتحقيق نموذجها ونظامه بلغة من الرموز والعمليات البيئية والنمولوجية التي يمكن تطبيقها على اللغات الطبيعية، في الوصف والتحليل.

وبصيغة أخرى تعني المشكلة، عنده، اصطحاب عمليات التصنيف والتحليل والسطر في إيالة معاني الحو الأصلية والعمليات الأولية الخفية التي لا تظهر على المستوى السطري للملفوظات وكذا لتجريد المخططات المينة لكيفية نشوء الأصناف الصوتية والأنظمة الخاصة بكل لغة وباختصار، تبين المشكلة النظرية اللسانية في البحث عن الثوابت المؤسسة والمطمة للنشاط اللغوي . فهي التي تنظم العمليات والعلاقات المتعلقة بالملفوظات داخلها وخارجها بواسطة محفظات ورموز مطووعة في شكل معادلات شبه رياضية مراعية التكامل بين اللفظ والمعنى والعائدة، كما تشترط النظرية اللسانية الشاملة يقول كليبولي في هذا الصدد :
 ويجب تجاوز الخصائص التصنيفية والتبويب الخفض والابتعاد عن الخطاب المجرّد، بفصل بناء نظام من التمثيل الميتالساني وبناء نظرية للمشاهدة . وانطلاقاً من أصناف الظواهر - (التمثلة في بناء عائلات من ملفوظات تربط بينها علاقة تؤولية) - تتم مشكلة المسائل وبناء طرائق استدلال . إن هذه العملية معقدة ومتشابكة، حيث تفرض المرور من الشواهد إلى الإشكالية ثم العودة إلى الظواهر..

وإن تبني هذا المشروع يعني رفض التمييز الخاطي بين البر والركب والدلالة والتداولية³⁵ إن أهداف المشكلة عند كليبولي تتمثل عامة في تضييق ومهجة اللسانيات لإكسابها.

الصرامة كالتن في العلوم، كما تهدف إلى تزويد اللساني بنماذج، تحتوي على أنظمة ميتالسانية مجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية، باعتمادها رمزية شكلانية، رياضية ومطابقة وفق ما يسمح به المنطق اللغوي العام، تحكمه من وصف وتحليل اللغات الطبيعية، على اختلافها وصفا وتحليلاً غير سطحيين وإثماً عميقين .

أنظمة التمثيل اللساني والميتالساني:

يفرق كليبولي بين نظام وصف أو تحليل يعني على مصطلحات خاصة متعلقة بنظام اللغة الموصولة، وبين نظام لأن يستعمل ترميزاً ومنهجاً مجردين عن نظام اللغة المعنية بالدراسة، واللغات الطبيعية بصفة عامة فالنظام الأول هو نظام تمثيل لساني إذا ما انحصر في استعمال لغة اصطلاحية غير مجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية في ترتيب وتصنيف ألسام الكلم والأصناف

النحوية، وقد أصبح نظاما ميتالسانيا مبسطا، إذا ما استعان عند العمل في الدراسة، برموز ومصطلحات مجردة عن نظام اللغة نعتى إلى نظام تمثيل ميتالساني محض .

إن نظام العمل الميتالساني المبسط، نظام تمثيل قولي وتصيلي ولكنه لا يؤول إلى الحاجة وتحديد الأصناف اللسانية العامة المختلفة والمشاركة بين اللغات وأما النظام الثاني فهو نظام تمثيل ميتالساني محض. وهو نظام تمثيل لا يتولى عند عمليات الترتيب والتصنيف-تحديد الاسم الكلم والأبواب والأصناف النحوية- بل ينعدها إلى عمليات الحاجة والاستدلال والتبرير والأفراض الضرورية لتحديد الأصناف اللسانية المختلفة المشاركة بين اللغات، كما تمكن من تحديد مختلف العلاقات والعمليات وعواملها بجمع ونظام من الرموز الرياضية وشبه الرياضية المجردة عن أنظمة اللغات الطبيعية³⁶. وتفرع أبجدية هذه الرموز إلى صنفين: صنف يمثل المتغيرات وصنف يمثل الثوابت، كما يتميز نظام التمثيل الميتالساني بقواعد تشكيل معادلات سليمة، القراض معادلات أصلية، وقواعد الاستنباط وقواعد التحويل وباستغلاله عن تمثيلاته، التي لا تجب أن يتأثر بها مباشرة فالشكيلة والتمثيل يمتان حول نظرية حدسية مجردة-تمثل لمخا ما- حيث المفاهيم والعمليات والعلاقات وقواعد الاستنباط، لكي تصبح قابلة للتطبيق والاختبار، وكل ذلك بفضل معالجة خاصة تحدد كل شروط التقييم في نهاية العملية. إن النظام الشكلياني وإن كان يطبق استنباطاته آليا، فإن بنائها بالعكس يحتاج إلى ذكاء واختراع كبيرين لدى اللساني³⁷.

النموذج الشكلياني: ³⁸

النموذج، بصفة عامة، بناء نظري يعاد به صناعة الواقع المتعلق بموضوع معين ليس في مجمله، ولكن لما يقدره النموذج أصاما، بواسطة أحكام تكون قد حضرت هي أيضا إلى قرار نظري. إن صناعة النموذج تمكن من معالجة شكلانية، أي رياضية، لمختلف المواضيع وفي مختلف العلوم. وإن استعماله في العلوم الإنسانية قد سهل تهمة الأفراصات ومراقبتها وكذلك صناعة قواعد صارمة قد مكنت، في اللسانيات، على سبيل المثال من استنباط خصائص كونه للسان البشري .

وكان الفصل في استعمال النموذج الشكلي، لأول مرة في اللسانيات، يرجع إلى هاريس في 1944 ثم هوك (hockett) في 1954 ثم تشومسكي الذي تمزج عدده بمعنى: البناء النظري³⁹ في سنة 1956، وقد أكد فاعليته كليلولي في نظريته النلفظية، ويمكن القول: إن التطور الكبير في اللسانيات المعاصرة يرجع أساساً إلى إدراج استعمال النماذج المتالسانية في شبكة الأبحاث خاصة والنظريات اللسانية عامة³⁹.

النموذج المتالساني ومستوياته:

إن النموذج المتالساني المخفض يتصف بالعموم والشمول ولا يمكن حصره في مرحلة من مراحل أو مستوى من مستوياته وإنما في جميعها استجابة لمتطلبات النظرية اللسانية الشاملة.

مستوى المفاهيم النحوية:

وهو مستوى مجرد، غير حقيقي، يمكن الرميز له وتحديد عملياته وعلاقاته، حتى وإن كانت خارج عن الملاحظات. لهذه العمليات أصلية ومجردة عن السياق والص.

مستوى المصطلحات النحوية، أقسام الكلم والأصناف النحوية:

وهذه الأول ترتيب أقسام الكلم والأصناف النحوية، وهذه الثاني: القيام بالتحاجة والتبرير الضروريين لتحديد هذه الأصناف ووظائفها النحوية. وهذا المستوى يتم تحديده بتحديد متالساني مبسط.

مستوى المصطلحات والأصناف والرموز اللسانية المجردة عن نظام اللغة الطبيعية:

فهو مستوى موزع في التحديد، يخضع لعمليات تصفية تعتمد على منهجية، ويعتمد هذا المستوى على تحليل متالساني مجرد وشامل صالح لتحليل العمليات والعلاقات وتحديد العوامل المختلفة المسيرة لها.⁴⁰

ونلاحظ أخيراً أن النموذج المتالساني يمكنه أن يستفيد ويستعين بأكثر من نظام تحليل واحد، مثلما فعل تشومسكي الذي أقاد لمؤاده من نظام تحليل المكونات المباشرة ونظام تحليل النحو التحويلي ومثلما أقاد كليلولي من نظام تحليل النحو التحويلي⁴¹.

لغت المصطلحات:

Mathématisation	تربيض
Ling. Automatique	اللسانيات الآلية
Ling. Mathématique	اللسانيات الرياضية
Ling. Quantitative	اللسانيات الكمية
hiérarchisées	متدرجة
syntaxe	النحو
pragmatique	التداولية
Métalangage	المتالغة
Logicien	رجل المنطق
Proposition	قضية
Grammaires	الأغناء
Logos-raison	اللوغوس - عقل
Fonction	الدالة
équations	معادلات
Équation d'égalité	معادلة تساوي
Prédicat	المحمول
Sujet	الموضوع
Argument	والحجة
Fonction propositionnelle	الدالة الجملية
Des tautologies	تحصيل حاصل
d'inhérence	تلازم (الاسماء)
Syllogisme	القياس الاشتعالي الأرسطي
Consistance	التماسك
Complétude	التمام
Décidabilité	قابلية البرهنة
logique plurivalente	منطق يعتمد على حساب متعدد القيم
vrai	الصدق
faux	الكذب
Fonction de vérité	دوال الصدق أو الكذب

<i>Matrices</i>	مصفوفات
<i>la prémice majeure</i>	المقدمة الكبرى
<i>la prémice mineure</i>	المقدمة الصغرى
<i>conclusion</i>	النتيجة
<i>Conjonction</i>	الوصل
<i>Disjonction</i>	الفصل
<i>Implication</i>	الاستلزام
<i>Faits</i>	الوقائع
<i>Glossématique</i>	نظامية اللغة
<i>l'Appareil formel de l'énonciation</i>	الجهاز الشكلاني للتلفظ
<i>Notation barrée</i>	الرقم المشطوب
<i>Equations</i>	معادلات
<i>classes</i>	الفئات
<i>monoïde libre</i>	الفكرة الحرة الواحدة
<i>Discontinus</i>	المكونات المفصلة
<i>base</i>	القاعدة
<i>Suites</i>	المتابعتان
<i>Composante Catégorielle</i>	المركب المظم والمصنف
<i>Prédicat</i>	المحمول (المسند)
<i>Compatible</i>	منسجمة
<i>Formants</i>	والعلامات النحوية
<i>matrice Universelle</i>	مصفوفة كونية
<i>Notions grammaticales</i>	المفاهيم النحوية
<i>Opérations primitives</i>	عمليات أصلية مجردة عن السياق والنص

1. A. Culioli, «alpha encyclopédie» Terminologie culiolienne, D. R. L. Université Paris 7, 1968, P. 26.
2. A. Culioli, J. P. Descellés, Collaboration de K. Kaboré et D. E. Kouloughi, Systèmes de Représentations linguistiques et Métalinguistiques: Les catégories grammaticales et le problème de la description de langues peu étudiées, L. L. F, ERA 642, Université Paris 7, numéro Spécial 1981, p. 65.
3. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, 4ème édition Armand Colin Paris, 1968, P. 27.
4. N. Mouloud, Langage et Structures: Essai de logique et de Séméiologie, petite bibliothèque Payot, paris 1969, P. 39. (معرف)
5. M. Depeyrot, Les langages formels, in: la linguistique, encyclopoche, Larousse, Paris 1977, PP. 110,111. (معرف)
6. دي مورغان (De Morgan) و بول (Boole) و روثاندروس (Russell) 1872-1970 على سبيل المثال.
7. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, P20.
- 8 - يعني مصطلح (Logos) فلسفياً معان مختلفة: أ- عند الرواين: أحد أسماء الأوهة السامية. ب- عند الأفلاطونيين الجدد: الوساطة بين الله والعالم. ج- العقل الذي يحكم وهو العالم. وأما دينا فإنه يعني كلمة الله، وانظر قاموس: Le petit Robert ص 1108، باريس 1981 وبعض بعض اللسانين المحدثين أن مصطلح لغة في العربية دأبل من اليونانية عن طريق تكيف كلمة Logos للدلالة على معنى لسان الذي كان مستعملاً في العربية على عكس "لغة" قبل نهاية القرن الثاني الهجري. ففي القرآن الكريم لا أثر لكلمة لغة بينما وردت كلمة لسان ست مرات (انظر):
- Hadj Salah A., Linguistique arabe et linguistique générale, Essai de Méthodologie et d'épistémologie du 'ilm-l- 'arabiya, thèse de Doctorat d'Etat, université Paris 5, 1977, P. 477.
9. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, P21.
10. Ibid, PP. 21-22.
11. 130. R. Blanché, Introduction à la logique contemporaine, pp. 129.
12. Ibid., P. 132.
13. Ibid., P. 127.
14. Ibid., P. 23.
15. Ibid., P. 24.

16. Ibid., PP. 31-32.

17. 1- في الأصل: ج هي P، و هي q، و ح هي r

* مثال لمعادلة استلزام تكون فيها ج دالة على حالة فصل. p بمحصر الحالات بين الألواس

((ج ٧ في) (ج ٤) (ج ٣) (ج ٢) (ج ١) (ج ٧ في) ~ (ج ٧ في)

إذا كان هذا الرجل سينكلم ولأنه لا يتكلم إذن هو ليس بصري

بصرياً أو كوفي عريباً عريباً ولا كوفي

ب-محصر العوامل الهامة بين الفاعل، والتعليق عن الألواس:

ج ٧ في. ج ٤. ج ٣. ج ٢. ج ١. ج ٧ في

ج-بالتصديق في علامات الوقف، وتبين التي بفتحة قصيرة أو طويلة: حيث يدل (ش ٧ ج) على نفي ج أو في

(و ج ٧ في) يدل على نفي اعتماد ج أو نفي ق، فصيح المعادلة الموافقة للمثال كالتالي:

(ج ٧ في ج ٤) (ج ٣) (ج ٢) (ج ١) (ج ٧ في)

R., Blanche, Introduction à la logique contemporaine, 4ème édition, Armand Colin Paris, 1968, PP. 44-45.

18. Ibid., PP. 38 et 98.

19. G. Chauveau, J. Dubois et M. Kail, La Linguistique, in: la

Linguistique, Encyclopoche Larousse, P. P. 28 à 3 (تعريف).

20 أنظر حسان تمام، الأصول، دراسة إستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو، لغة، البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1982، ص ص. 60-64.

وأنظر الحاج صالح، رسالة الدكتوراه الفصول المتعددة عن القياس: 4، 5، 6 من الباب الثاني، نظرية العامل والمفعول، الفصل 5 من الباب الثاني، وقسم التركيب الخليلية، الفصل 6 من الباب الثاني.

21 - الفارابي أبو نصر، إحصاء العلوم، تحقيق وتقديم وتعليق د. عثمان أمين، دار الفكر العربي ط 2 القاهرة سنة 949.

22 Hadj Salah A., Linguistique arabe et linguistique générale, Essai de
23 Ibid., P. 993. Méthodologie et d'épistémologie du 'ilm-l-'arabiya, PP 991/992.

24. أنظر:

a - A. Arnauld, et C. Lancelot, Grammaire générale et raisonnée, 1660.

art de penser, 1662.' Arnauld, La logique 1. b- Nicole et A

Chauveau G. Dubois J. et Kail M., La linguistique, In: La linguistique, Encyclopoche Larousse, P. 30.

M. Gross, «Zellig S. Harris », in: la linguistique, Encyclopoche 26
Larousse, P P. 55-57 (تصرف)

A. Culioli, J. P. Descellès en Collaboration de K. Kabore et D. E. 27
Kouloughi, Systèmes de Représentations linguistique et Métalinguistiques.

28. مركب اسمي + مركب فعلي + مركب حرفي

Robert Françoise, La Langue, in : LA Linguistique, Encyclopoche 29
Larousse, PP:132 133 (تصرف)

30. انظر مصطلح : Suite Constituante ، في :

Dubois J. et Co., Dictionnaire de linguistique, Larousse, France
1980, P. 118.

Ibid., P. 320 31

G. Chauveau, J. Dubois et M. Kail, la linguistique, pp. 28 à 37. 32
(تصرف)

2- إن أبحاث تشومسكي حول هذا الموضوع معروضة في مقالات جمعها في كتاب ترجم إلى
الفرنسية بعنوان:

Chomesky N., Questions de sémantique, édition du Seuil, Paris
1971.

33. انظر الموضوعين في الفصل الأول من هذا البحث.

E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale 2, Gallimard, 34
France 1981, P. 81.

A. Culioli, Rôle des représentations métalinguistiques en syntaxe, 35
Communication présentée à la session plénière du XIII ème congrès

international des linguistes: TOKYO, 29 août -4 septembre 1982, et L. L. F (E. R. A 642 et complément au volume 2, (I). R. L) université paris 7, 1982, P.:

A. Culioli et Descles avec collaboration de K. Kahore et D. E. Kouloughli, Systèmes de représentations linguistiques et métalinguistiques, 51 (62, 74) (يعرف)

A. Culioli, Alpha encyclopédie, P44.37

38. انظر صمبله في الفصل الأول، ص.

A. Culioli, Alpha encyclopédie, P. 26. 39

A. Culioli et J. P. Descles avec collaboration de K. Kahore et D. E. Kouloughli, Systèmes de représentations linguistiques et métalinguistiques, p. 51.

انظر الهامش رقم 3، ورقم: 4 للمفردة (2-4) من التمهيد والمفردة (هـ - 1 - 3)

من الفصل الثاني.

التعددية اللغوية في البلدان المغاربية في نظر الباحث

والأديب التونسي الراحل صالح القرماضي

حالة تونس أنموذجا

د. محمد يحياتن

مقدمة:

إن اهتمامنا وانشغالنا بهذا الموضوع مرده إلى كون المسألة اللغوية في البلدان المغاربية كافة لا تزال تستأثر باهتمام الدارسين وأهل السياسة بله شرائح واسعة من المجتمع، رغم انقضاء عقود برأسها على استقلال هذه البلدان. والحال إن سرّ هذا الأمر مأتاه العروة الوثقى القائمة بين المسألة اللغوية والهوية والثقافة والخصوصية. فالسعال القاتم حاليا يتعلق في الواقع بالسياسة اللغوية الواجب اعتمادها. فلئن كانت البلدان المغاربية قد لبنت التعريب ميلا للنهوض بالعربية وإحلالها محل لغة المستعمر، فإن ذلك يستدعي المعارضة الشديدة.

ولما كان المغفور له صالح القرماضي ممن عتوا بهذه المسألة سواء بوصفه لسانيا أو مبدعا أو مرجعا، فقد ارتأينا أن نتحرى موقفه منها علما نلقى فيه الجواب الشافي لهذه المشكلة المزوقة. هذا مع العلم بأننا نفرض في مستهل دراستنا هذه بأن اللساني والمبدع باللغات الثلاث: العربية الفصحى والدارجة والفرنسية والمرجم الممتاز الذي كانه متصف بالموضوعية في الطرح والخصافة في معاملة اللغات المتعايشة من حيث المنزلة التي يجب أن تتبوأها كل واحدة منها.

1 - المدونة المعتمدة

لاستقراء موقف صالح القرمادي من التعددية اللغوية عمدنا إلى مجموعة من المقالات والدراسات التي أنجزها خلال مشواره العلمي والأدبي الثري، وهي على التوالي:

La situation linguistique actuelle en Tunisie: problèmes et —
perspectives, in Revue Tunisienne des sciences sociales, n° 13,
1968

Language in Tunisia, Bourguiba Institute of modern —
languages in Tunisia, Tunis 1983

Revue Alif: Table ronde sur le bilinguisme, n°1, 1971, pp. —
13-52

— دورة الألسنة في المساهمة في التعريب، بحث ألقى في المؤتمر الثاني للتعريب،
الجزائر من 12 إلى 20 ديسمبر 1973، مجلة الأصالة، العدد 17|18، 1973 — 1974.

— قصيدته بعنوان "حب لغوي"، مجلة ثقالة، العدد 8، 1975.

إن دراسات القرمادي المعتمدة ترتقي كما هو ملاحظ إلى السبعينات من القرن
الماضي، وقد كتبها صاحبها في خضم النقاش الحامي الذي جرى حول المسألة اللغوية والثقافية،
فهذه الفترة التي تلت مباشرة استرداد الاستقلال بعد ليل الاستعمار الطويل، كانت فترة طرح
الأسئلة الكبرى حول الثقافة الوطنية وما ينبغي أن تكون عليه. فلئن كان الإجماع قائما حول
وجوب تنزيل اللغة العربية المنزلة التي هي جديرة بها في البلدان المغاربية كافة فإن الإجماع هذا
لم يحصل حول الكيفية التي يجب أن يتم وفقها النهوض بالعربية ولا فيما ينبغي أن تكون عليه
اللهجات الأخرى واللغات الأجنبية. فكما يقول صالح القرمادي نفسه في تلخيصه للمشكلة:

"... وقد احتد النقاش الإيديولوجي في بلدان المغرب العربي حول مسألة التعريب منذ
الاستقلال وحس وطيس الحر القلمية في هذا الشأن بين مختلف الفئات الاجتماعية والثقافية

للتعايشة في صلب المجتمع المغربي - فمن مدافع عن التعريب التام فورا إلى ذائد عن ازدواجية اللغة ومن قاتل بوجوب استعمال اللهجات الدارجة إلى مناصر لفكرة الفرانكوفونية حتى أن المتصفح للصحف والمجلات المغربية أصبح يجد فيها جميع المواقف والالتواءات في هذا الصدد (1).

يا ترى أين يمكن إدراج صالح القرمادي بناء على تصنيفه هذا؟ وما هي في المحصلة السياسة اللغوية المثلى في نظره التي يمكن للبلدان أن تسير على هديها؟

3 - المطلقات الضرورية لسياسة لغوية حكيمة في نظر القرمادي

في البداية، يمكن القول بأن موقف القرمادي رحمه الله قد اتصف بالواقعية والموضوعية، ولا غرور في ذلك. ولا شك أن هذا الأمر مرده إلى تشبعه بتعاليم اللسانيات الحديثة التي تنص بالطر إلى الظاهرة اللغوية نظرة موضوعية أي كما هي لا كما نريد. ويقول في هذا الباب وهو يحدد الحديث عن التعريب: "ومن الطبيعي في مثل هذه الملاحظات التاريخية وأمام عظمة العمل الذي يستدعيه التعريب على أسس عقلية نامضة أن تفتح في وجه الألسن المغريين من مغاربة وجزائريين وتونسيين آفاق عريضة للنشاط العلمي وإمكانات لا تخصي للبحث والتصنيف من ذلك:

- ميدان شاسع للتقريب العلمي في حفل البحوث الألسنية مثل: وصف كامل للواقع اللغوي والاجتماعي - اللغوي في البلاد وصفها علميا دونما تفريط في أي عنصر من عناصره، - تحليل مختلف اللغات المتعايشة بالبلاد من الناحية الألسنية، - القيام بدراسات مقارنة لمقارن

1 - صالح قرمادي، دور الألسنة في المساهمة في التعريب، مجلة الأصالة، العدد 18/17، 1973 -

أصحابها فيها بين تراكيب مختلف هذه اللغات من الناحية الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية...» (1)

وهذا والحق يقال ما مسمى إليه القرمادي بالمجازة أبحاثا هامة وثلة من تونس، قامت على وصف الاستعمالات اللغوية في الجمهورية التونسية. فكيف يتبدى هذا الواقع في أبحاثه؟

أ- الواقع اللغوي التونسي: تعدده وتعقده

كما أسلفنا ينطلق القرمادي من وصف الواقع اللغوي التونسي ويرى بأنه موسوم بالتعدد والتعقد في آن واحد وبأن هذا التعدد ضارب في القدم وليس أمرا جديدا طارئا، والتعقد مصدره تعايش عدة لغات من بربرية وعربية بمستوياتها العام والفصح فاللغة الفرنسية، مع الإشارة إلى أن مزاحمة العربية للبربرية كان من القوة بحيث كادت أن تفضي عليها قضاء مبرما، فالبربرية لم يعد يتنطق بها سوى 1% من التونسيين القاطنين بالجنوب.

1 — اللغة العربية

1-1 — العربية الفصحى الكلاسيكية

يرى القرمادي بأن هذه العربية محدودة مجالها، فلا نلفيها إلا في التلاوات القرآنية وخطب الجمعة وبعض البرامج الإذاعية والمقالات الوعظية والشعر وبعض القصص القصيرة.

1-2 — العربية الفصحى الحديثة

هذه العربية متأثرة كثيرا بالفرنسية لاسيما على صعيد الراكب، وهي اللغة التي تستعملها الصحافة والمجلات والبرامج الإذاعية والتلفزية والمسرحيات وخطب الحكام والمحاضرات وهي أكثر استعمالا في التعليم الابتدائي والثانوي.

1-3 — العربية الوسطى

وتسمى أيضا "العربية المهذبة" و"العربية المبسطة". ومن مزاياها خلوها من الإعراب وتأثرها ببني الدارجة الصرفية والمعجمية. وهي اللغة التي يتخاطب بها التونسيون المتعلمون كما يستعملها الحكام في جل خطبهم.

1-4 — العربية الدارجة

هي لغة أغلبية التونسيين، وتستعمل في الأحاديث اليومية البسيطة سواء من قبل المعلمين أو الأميين، ولا تفك تأثر بالفصحى.

1-5 — المزيج العربي — الفرنسي

يتعلق الأمر هاهنا بظاهرة المزج بين اللغتين العربية والفرنسية التي تشاهد لدى الإطارات التونسية التي تنفقت وتكونت أساما باللغة الفرنسية.

تتجلى اللغة الفرنسية منزلة ممتازة في المشهد السوسيوثقافي في تونس. فلما كانت لغة الحداثة والتجديد، فهي تستخدم لصياغة جل المشاريع التي تهتم الحياة الوطنية. وهي من جهة أخرى لغة بعض البيئات والمجالات العلمية والثقافية باستثناء حواريات الجامعة التونسية. كما تستعمل في برامج الإذاعة والتلفزة، فضلا عن انتشارها في الإدارات ومختلف الأطوار التعليمية وهي لغة العلوم مع بعض الاستثناءات القليلة.

على صعيد المنطوق — أي الاستعمالات الشفوية — يلاحظ أن الفرنسية تعتمد في المراكز الحضرية لدى الطبقات المتعلمة لاسيما الخب الميسورة⁽¹⁾.

ب- الصراع اللغوي في تونس

قد يبدو لأول وهلة أن هذا التعدد اللغوي لا يطرح مشكلة بالنظر إلى التوزيع الوظيفي الذي هي عليها اللغات هذه. ونقصد بالتوزيع اللغوي كون كل لغة تضطلع بوظائف بعينها لما يوحي بأن هناك تكاملا فيما بينها. غير أن الأمر ليس كذلك، لما يدفع صاح الفرمادي لوصف هذا الوضع بـ "التعايش غير السلمي". وهذا بالنظر إلى طبيعة الصراعات الخفية والظاهرة القائمة بينها وكذا من حيث موقف الناطقين منها.

1 - الثنائية اللغوية

المقصود بالثنائية اللغوية كما معروف: La diglossie الموجودة بين الفصحى والعامية. ووجه الصراع هاهنا يكمن في نظر الفرمادي في النظرة الملقاة على العربية الدارجة وهي نظرة احتقار وازدراء بوصفها — كما يرى البعض — مخا للعربية الفصحى أو على

حدّ تعبر القرمادي: Une forme abâtardie de l'arabe classique وما يترتب
عن ذلك من وجوب إقصائها من مجالات التعليم والأدب⁽¹⁾.

2- الإزدواجية اللغوية

ويتعلق الأمر بالعربية الفصحى والفرنسية بوصفهما لغتي حضارة وثقافة. بعد
الاستقلال، اتجهت البنية إلى ضرورة تنزيل اللغة العربية في المازل التي كانت الفرنسية قد
تبوأتها ودحا طويلا من الزمن، سواء في مجال التعليم أو الإرادة والاقتصاد إلخ فتساعا بأن
التعريب وجه من وجوه الاستقلال والسيادة وباعتبار اللغة العربية مقوما من مقومات
الشخصية والهوية.

غير أن القضية طرحت مشاكل واستارت صراعات لا تزال قائمة إلى يومنا هذا،
ويمكن حصر هذه القضية في العناصر التالية:

- فريق يدعو إلى التعريب الفوري

- فريق يدعو إلى التعريب التدريجي

- فريق يدعو إلى الإنهاء على الإزدواجية اللغوية باعتبار اللغة الأجنبية نافذة على

العالم والعلوم العصرية.

- فريق يدعو إلى الهوض باللهاجات وتوقينها.

وما إلى ذلك مما أشار إليه القرمادي في أمحاله ومقالاته.

3- موقف القرمادي من الواقع اللغوي التعددي

في البداية، لا بد من الإشارة إلى أن الدارس قد كان ولما للمنطلقات التي طلب التسليم بها، وهي ضرورة القيام بوصف حال اللغات المتعايشة كخطوة لا بد منها للإقدام على دراسة لغوية ما. ويتعلّق هذا في الأبحاث التي أجراها بنفسه أو التي أنجزت في كنف مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، والتي نشر الجزء الأكبر منها في "المجلة التونسية للعلوم الاجتماعية" أو في دراسات المركز ونذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- دراسات لقولوجيات بعض اللهجات التونسية

- دراسات للألفاظ المستعملة في كتب القراءة العربية من التعليم الابتدائي

- دراسة بعض مظاهر ازدواجية اللغوية بتونس

- مواقف الطلبة الجامعيين من الازدواجية اللغوية

- المستويات المختلفة لاستعمالات العربية الفصحى في تونس.

3. 1- المبدأ الأساس: نهج الإنصاء

لعل أول ما يلفت الانتباه هو نهج القرمادي للإنصاء وأعني به عدم طمس أي لغة من اللغات المتعايشة، وهذا ما يجعلني أقول بأن القرمادي ممن ينتصرون للتناول الإدماجي لمسألة اللغة: Approche intégrative. فاللغات في نظره لها الحق في الحياة والاستعمال. ونستشف هذا في مقالة مشهورة نشرها بجريدة Le monde (11:8|1974)، عنوانها "كيف نكتب بلغات ثلاث؟ Comment écrire en trois langues؟ في مقاله القيم هذا يتساءل: "هل يجب أن تموت الكلمة؟ لا اعتقد ذلك، لذا أقول لنفصح عن فوائدها بالعربية الدارجة أو العربية الكلاسيكية أو الفرنسية. لتكن الكلمة ثم تأتي ساعة الحساب".

Alors faut-il que le mot meurt? Je ne le pense pas moi qui écris dans les trois langues, car au mortel silence, je préfère

la déchirure, et à la bouche close ne serait-ce qu'un murmure...
Aussi, devant toute bouche trilingue ou cousue, je dis: liberté
et cracher le morceau en arabe classique ou parlé en français
roté ou éternué: que le mot soit et puis viendront les comptes.

غير أن في هذه المقولة الطريفة الجميلة عبارة متوقفا لا محالة ومنها نعبّر إلى تصور
القرمادي لما ينبغي أن تكون عليه منزلة كل لغة من اللغات المتعاشية وهي:

⁽¹⁾ "Que le mot soit et puis viendront les comptes

3. 2- الموقف من اللغة العربية بمسويها الفصح والعامي

ويقول القرمادي بأن "بلدان المغرب العربي تواجه في الفترة الراهنة من تاريخها مشكلة
هامة جدا يتوقف عليها تطورها الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، عينا مشكلة التعريب، ذلك
الواجب التاريخي الحتمي الذي لا مناص من تخفيفه لاستعادة الذات الآلية وبناء مستويات
الذات المتجددة المتحركة على أساسها"⁽²⁾.

واضح من هذا الذي أوردنا أن القرمادي يقف إلى جانب الداعين إلى التعريب. ولكنه
ولحسن الحظ لا يقف عند هذا فقط بل يتطرح أسئلة الكيف، أي كيف يجب أن نتجز
التعريب. وفي هذا الباب، يطرح الأسئلة التالية: "كيف نستمكن من الآن نفسه من إدخال
التعديلات والتحويلات التدريجية اللازمة في تعليم اللغات الأجنبية باعتبارها أداة هامة تسمح
بالفتح. ضروري على العالم العربي؟" بله يذهب إلى أبعد من هذا حين يقول:

"ما هي العربية التي ستكون لغة غدنا ويتكلمها ويفهمها ويكتبها ويقراها كل فرد
مننا؟ هل تكون لغة القرآن أم لغة ابن قتيبة أم ابن منظور أم نجيب محفوظ أو علي الدوعاجي أم

1 - S. Garmadi, Comment écrire en trois langues? In Le Monde du 8/11/1974 - 1

2 - لطر القرمادي، دور الأسنوية في المساهمة في التعريب، ص 143.

لغة الإداعة والصحافة أم لغة بعض القادة والزعماء العرب أم اللغة التي يتعامل بها الناس في الشارع أو بالمرل؟⁽¹⁾

والجواب في نظره ليس بالأمر السهل، لهذا نجده يقول مصيباً: "الجواب يكون عن طريق العمل العلم الرصين المثابر المتوقف أولاً وبالذات وفي نطاق مساعدة الحكومات على تعاون الألسن والعلماء المربين، على أن تكون العكسة الأساسية التي نقندي بها في هذا المصمار هي التقريب قدر الإمكان بين مستوي لغتنا أي مستواها الفصح ومستواها المستعمل الشائع بين الناس..."⁽²⁾

وهذا الانشغال - أي ضرورة التقريب بين الفصحى والعامة - كان حاضراً حين ضبط الرصيد اللغوي الأساسي لتلاميذ الطور الأول من التعليم الابتدائي، حيث رأى اللسانيون والمربون المغاربة بأن هذا الرصيد لابد أن يشمل على الألفاظ الشائعة في الاستعمال اليومي والتي هي ذات أصل فصيح، كما نجد هذا الانشغال قائماً في إبداعات القرمادي نفسه أكانت قصة قصيرة أو شعراً أو مسرحية.

وبالنسبة للعربية الفصحى، يرى القرمادي أنه من الضروري بمكان الهوض بها حتى نستطيع أن نفصح عن الحداثة بمختلف تجلياتها، وبشهد على ذلك ما يقوله في قصيدة جميلة عنوانها "حب لغوي":

... أحبك متحولة العلم والتقية

إلى تطور العلم والتقية

من ميداني إلى أواني مادتي

1 - المرجع السابق ص 140.

2 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

إلى حلم لحرق عادتك وعادني

وانه لا أحك لا

يا لقي الأخوية

عحوزا بورا

كراحة العفن

في لانهاتة الكفن

وصاصي الفاظك بين

في اذن الأصم

لا يدخل صدور الأصلاء

إلا بالحناجر⁽¹⁾

إن انتصاره للتعريب التدرجي المحفظ الرصين يصدر عن قناعة عميقة وهذا بالنظر إلى الجهود الحمة الواجب بذلها حتى تساق العربية التطورات الهائلة المخارية في العلم في مجال العلوم والتقنية. بالنسبة إلى مسألة الازدواجية اللغوية في التعليم يبدو القرمادي متحمّصاً، ويونكر موقفه على الأبحاث العلمية التي ترى بأن الازدواجية اللغوية لها آثار حصة طبة على أصحاب الذكاء العالي في حين أنه ذو عوالم وعجمة على الأغلبية من التلاميذ⁽²⁾.

3.3- موقفه من اللغة الفرنسية

صفت الإشارة إلى أن القرمادي لم يقولون بوحوب إيلاء اللغات الأحيية المكانة التي هي جديرة بها بوصفها بوابات على العالم والعلم المعصري. غير أنما بعدم في هذا الفصل

1 - صالح القرمادي، حب لغوي، مجلة ثقافة، العدد 8، تونس.

2 - S. Garmadi, La situation linguistique en Tunisie, P8 - 2

الفاصل إن صحّ القول فلنا ندري ما إذا كانت هذه اللغات تدرس بوصفها مواد كبرى أم
يجب اعتمادها لتدريس المواد الأخرى.

بالنسبة للغة الفرنسية التي تحتل منزلة ممتازة في المشهد اللغوي التونسي بله المغربي
بعمامة، والتي اعتمدها القرمادي في إبداعاته، فإننا نجدّه يعمل ذلك بكونه يشعر بالانعتاق أثناء
استعماله لها، وهو ما لا يلفيه في العربية الفصحى التي تكبله بسبب الطابع الجامد لبنائها
التركيبية والصرفية القديمة، هذا بالإضافة إلى أن اللغة الفرنسية من الانتشار في ربوع تونس ما
لا يجعلها تعد لغة أجنبية⁽¹⁾.

إن ما يمكن الخلوص إليه بعد استقانا نصوص القرمادي رحمه الله هو أنه اتصف
بالموضوعية في تناوله المسألة اللغوية على خلاف أولئك الذين تمزوا بالشطط والغلاة. وعندنا
أن هذه الموضوعية والواقعية تكمن في ضرورة الاحتفال بكل اللغات المتعايشة دونما إقصاء لهذه
أو تلك وتنزيلها المنزلة التي هي أهل لها في جو من التسامح المتبادل.

صورة المرأة القبائلية في روايات مولود فرعون

أ. سامية داودي

جامعة نهزي ورور

أشار مولود فرعون إلى وضعية المرأة القبائلية بإشارات طفيفة حيناً، وملحة حيناً آخر:
والعها المرء، حياتها العسيرة، قصورها حتى وإن بلغت من الرشد قلبها السليب، مداحنها،
الكارها المهدودة⁽¹⁾.

المرأة القبائلية إذن لا تزال إنساناً قاصراً، في حاجة إلى دليل نحو ولي أمر، ولا سيما إذا
كانت يتيمة ووحيدة.

توفر نانا وغالتي أسباب العيش وحدهما ولا تعتمدان في ذلك إلا على مهلهما
الكبيرة في ممارسة صناعتي الفخار والتسبيح، ورغم ذلك تبقى قاصرتين في حاجة إلى حبة
رجل، وهنا رمضان.

وإلى جانب القصور، أثار الكاتب مسألة الأطفال لأن المرأة لن تشعر بوجودها ولي
تغل مكانتها إلا إذا ألجأت الأطفال، وإلجاب الأطفال معناه البقاء في العائلة المتمددة، ومعها
أيضاً الإشراف على تسير شؤون البيت في المرحلة المتقدمة من العمر. وإلا ستبقى المرأة
أجنبية عن الأسرة⁽²⁾.

وتفادها لوقوع شائعة في هذا المازق، لجأت صبيحة، في "الأرض والدم"، بمساعدة لقومة
- المعجوزين اللتين كان ينتظر منهما أن تمسكا بالعادات كأشد ما يكون التمسك وأن تحفظا
على صحة العائلة - إلى مخالفة القرية التي لا تبيح الحب بين شخصين لا تربطهما روابط الملاحظة

1 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Editions Du Seuil, Paris, 1954, p. 23.
2 - Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, Editions Du Seuil, Paris, 1957, p. 50.

الزوجة، لما بالآ إذا كان المشيқан متزوجين كما هو الحال بالنسبة لشاخرة وعامر أرفاسي. كان كل ذلك، كان التخطيط وكانت اللعة وكانت الأخطار من أجل الحصول على ولد مسب طول عمر المرأة المتزوجة، وعادت الكلمة الأخيرة للتقاليد التي منعت حباً عامر وشاخرة من أن ينصح بغير قهود. وكانت ذهبية هي المرأة الإغليزمانية الوحيدة التي تحذت تقاليد القرية في هذه المنطقة بالذات، أحت عامر ولم تحف عنها ولم تسأل نفسها حول مصير هذا الحب، عكس أنها مألحة التي لا ترى كمال المرأة إلا في الزواج، ورغم تباين وجهات النظر بين الأم والنت إلا أن المواجهة لم تحدث، لا الدين ولا السن كاتا سببا في نشوء سوء تفاهم بين المراتين: مألحة المحوز المسلمة وذهبية الشابة المسيحية.

ويضيف لوردولو في موضوع الزواج : « متزوج قريباتي مثل أخواني تماما، يبدو الأمر طبيعا، نلد نتزوج غوت بنفس الطريقة ¹¹. بعد الولادة زواج، وبعد الزواج موت، الظواهر الثلاث متتالية ومنشاهة، الولادة والزواج والموت كلها أمور طبيعية. وما الفائدة من الحديث عن الذات وما تريد، عن الألم والأمل في مؤسسة لا تعرف بفردية الشخص ولا تبالى بميول النفس، المهم هو الخضوع لأوامر القرية وتحقيق المصلحة العامة، وماعدا ذلك غمرد وانحراف. ونستشف في ملاحظات الكاتب حول الزواج نبرة عدم الرضا : الكاتب غير راض عن الزواج، كيف يتم الزواج في قريته، لكنه لا يقول رايه بصراحة.

حياة المرأة إذن صعبة وصعبة جدا، ولا يرد حديث عن المرأة إلا وأورد معه حديث آخر عن الموت والجنون والمأساة والشعوب والذبول:

الجدة ماتت

نانا ماتت

خالتي جئت ثم ماتت

لامومة ماتت

رحمة جئت لم انتحرت

وتبقى حياة نانا مأساة حقيقية تلخص في الاستيلاء على إرثها وهجرة زوجها والموت
غيره، ولم تسعد بآية مرحلة من مراحل حياتها ولم تعرف شيئا آخر ما عدا اليتيم والهجر
والموت¹.

أ - فتاة يتيمة: حُرمت من عناية الأم واستولى على نصيبها من المراث.

ب - امرأة: تركها زوجها مرتين لينضم إلى مجموعة المهاجرين إلى فرنسا ولينسى تماما
ذكرى نانا.

ج - أم: حملت في بطنها طيلة شهر جثة هامة والمقتها إلى القبر.

وعرض الكاتب، في "الدروب الوعرة"، حالتين لامرأتين رحمة وأخت رحمة.

رحمة هي امرأة عانس، مؤمنة وماذجة، وبدون شك لم تعرف الحب، وبكلمة واحدة
هي امرأة كغيرها من نساء إغيل نزمان:

1 - عاشت في إغيل نزمان، في هذه البقعة الأرضية الضيقة والمعلقة على العالم
والمترقعة على نفسها.

2 - لم تعبر يوما الجدول الذي تعرفه بالاسم فقط لكي تتطلع على ما يجري في الربوة
المواجهة للقرية، ولم تر عينها سوى القرية والنهر.

3 - انتحرت لتضع حداً لحنتها.

ونلتبس، في "الدروب الوعرة"، تعاطف عامر نعيم مع رحمة، لم يكن انتحار رحمة خطأ
أو إجراما ولم تقتل بقتل نفسها الناس جميعا مثلما جاء في القرآن « من قتل نفسا بغير نفس أو
فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ».

وكما كان عامر متفهّما انتحار رحمة، كان معجبا أيضا بشخصية أخت رحمة، لم يعط
اسما لأخت رحمة، إنها امرأة مجهولة تعمل في الحفاء، ولا تختلف في ذلك عن باقي نساء القرية.

1 - Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la
langue française, OPU, Alger, p.25.

عاشت تحت رحمة بكلّ جراحة وشجاعة معركة قاسية من أجل اللقاء، ولم يهتبا
محشونة يديها وقدميها، ولم يهتبا لوتو لسمات وجهها وبروز عروقه، كلّ ما يهتبا هو أن لها
لفظ، وإذا كانت رحمة قد استجذبت بالموت وكان عليها الوحيد هو الجنون، فأخت رحمة
تشبّت كالقوى ما يكون التشبّت بالحياة.

ماتت رحمة وماتت نانا وهي تصع مولودها وماتت خالتي بصدمة نفسية، كلّ ذلك
حدث في غياب العناية الطبية.

حاول الكاتب أن ينتقد نظرة الريفين إلى المرأة، ينتقد لم يبرز، فمثلا يتساءل فورولو عن
سبب إلحاح القرية على تسمية رمضان ولونيس "أبناء شعبان" رغم وفاة شعبان عند سنين طويلة.
لماذا لا يطلق عليهما اسم "أبناء تسعديت"؟ ويقف فورولو عند هذا الحدّ ويمر إلى تبرز موقف
القرية من القضية ويقول بأن تسمية "أبناء شعبان" تذكر الناس دائما باستمرارية العائلة ولا خطر
عليها من ذاء الانقراض، أهل منواد أحياء "برزقون".

وفي "الذروب الوعرة" أيضا اكفى بالوصف والتبرير حين يُلخص حياة الفناء القبائلية
في الاجتماعات اليومية وفي الضحكات (les rires)، التزاحات (les bousculades)،
الأسرار (les confidences)، الكلام (les potins) والافراءات (les
calomnies)، ويقول إن كلّ هذا يتم في موضع اللقاءات التسانية وكلّ هذا هو الحياة⁽¹⁾،
حياة بسيطة وبعيدة عن كلّ تعقيد أو تمرد أو تشكك لأن هناك أو شقاء المرأة - كما تقرّ مألحة
- مكتوب على الجبين⁽²⁾، وتبقى المراسم وأحزانها وتساؤلاتها وميوها مجهولة ومسحونة
للأبد⁽³⁾.

1 - Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, op. cit., p 31.

2 - Idem, p. 47.

3 - Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, op. cit., p. 33.

هكذا كان موقف الكاتب في هذا الموضوع وفي موضوعات كثيرة أخرى، موقف مبرر « يعلق، يؤيد، يفسر »⁽¹⁾ ولا يطلق الحكم أبدا.

يبدو التطور واضحا في انتقاء الشخصيات النسائية من "ابن الفيل" إلى "الدروب الوعرة":

الرواية وبطلها	المرأة	علاقتها بالبطل
ابن الفقير فورولو	تسعديت فاطمة نانا خالتي حليمة	جدته أمه خالته خالته زوجة عمه لوئيس
الأرض والدم عامر أوقاسي	فامومة ماري شابة	أمه زوجته عشيقة
الدروب الوعرة عامر نعمر	ماري مالحة ذهبية	أمه جارته وأم حبيبتة حبيبتة

اكتفى فورولو الخجول، في "ابن الفقير"، بحضور جدته وأمه وخالته ونانا أي المرأة القوية، وأضاف مولود فرعون، في "الدروب الوعرة"، المرأة الزوجة والعشيقة ليدرج أخيرا المرأة الحبيبة في "الدروب الوعرة".

1 - Mohamed Cherif Chehalou, Les antagonistes culturels en Algérie à travers les écrits romanesques de 1945 à 1956, DEA nom Pub, Université d'Alger, 1983, p. 98.

وتبقى المرأة الأم حاضرة في الروايات الثلاث، الأم هي المرأة الوحيدة التي تسمح لها التقاليد القبلية بأن تكون إلى جانب ابنها من صغره إلى كبره. ذكر فورولو شابة ابنه عمه وصديقه الأول ولكنه لم يطل الحديث عنها، وصف بإيجاز هزلها وذكاءها وتعلقها به.

وإلى جانب الأم، تطف الجدة وقفة قوية وإن غابت عن الأنظار، ولا تزال قائمة القريبات طويلاً: حليمة زوجة عم فورولو، طيطي وبايا أختاه... الخ.

اجتاز مولود فرعون صلة القرابة التي طفت على "ابن الفقير"، وتناول صلة الزواج وصلة الحب خارج الزواج في نصيه الروائيين "الأرض والدم" و"التروب الوعرة"، وتشع بذلك علاقات الرجل بالنساء في إغيل تزمان لتحتوي الأم والأخت والزوجة والعشيق والخبية، وفي كل الحالات من نساء خادמות (travailleuses).

• العمل النسائي وتطوره:

جاء في نص مولود فرعون: تأجير حانة للماء، من تكون هذه المرأة ونحن نعلم أن التقاليد تمنع امرأة من عاتلة طيبة أن تمارس نشاطاً مدفوعاً⁽¹⁾. لا ينطق الأمر على كل نساء القرية، لكل قاعدة استثناء، والاستثناء هنا يتمثل في المرأة المحرومة. تعرف الجماعة للمرأة المحرومة من الموارد بحق العمل الذي يمنحها كرامة رب الأسرة.

ويمكن أن نميز بين مجموعات ثلاث من نشاطات المرأة:

1 - صيانة الأسرة (العناية بالأطفال - التدبير المنزلي - التموين بالماء - الضخ - تسير الذخيرة).

2 - التسبيح والمخار: تسبيح بعض الملابس والأغطية، صناعة معظم الأوعية المنزلية، وهي أعمال تدخل في إطار البيت.

1 - Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, in la communauté en Méditerranée, l'Harmattan, Paris, 1982, p. 113.

2 - Idem, p. 110.

3 - نشاطات تضمن إنتاج العائلة في قطاعات محدودة (تربية الحيوانات - الحصاد - حمل الحطب).

الأعمال الأولى دائمة ونحصر، في الدرجة الأولى، لعدد المستهلكين، والمجموعتان التاليتان الثانية والثالثة ضمان وفق تقسيم موسمي، السبج مثلا يكون عادة في فصل الشتاء والمغار في بداية الصيف، والأعمال كما نلاحظ « موزعة على أيام السنة بكيفية تسمح للمرأة بمواجهة كثرة الأعمال المؤقتة والدائمة »¹.

وفي كل رواية من روايات مولود فرعون تصادفها شخصيات نسائية تمارس أحد النشاطات أو بعضها، وهي على التوالي:

الرواية	الشخصية	وصفها	نشاطها
ابن العفر	ملخير	عازبة	جني الزيتون
	ميمية	عازبة	جني الزيتون
	غالي	عازبة	السبج والمغار
	نانا	متزوجة	السبج والمغار
الأرض والدم	شاعة	متزوجة	تربية الحيوانات وأعمال أخرى في الحقل
الدروب الوعرة	مالحة	أرملة	جني الزيتون حمل الماء

لم تتوجه مالحة إلى جني الزيتون أو حمل الماء بدافع التخصص أو المهارة ولكن بدافع الحاجة. مالحة أرملة وغالي ونانا أيضا تعيشان وحدهما، الثلاث مجردات من الدعم العائلي

1 - Helene Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, op. cit., p. 110

وملزمات بتولير فوتهن على خلاف شائعة التي لا تعاني من التقص وإنما خرجت إلى الحقل
لكثرة الأعمال فيه ولعدم انشغالها بربية الأطفال.

وباستثناء شائعة تكون المرأة العاملة خارج البيت هي المرأة المحتاجة كما هو الحال
بالتسبة للاحقة ونانا وخالتي اللواتي لم يسهن إلى العمل من باب التكملة وإنما يمثل نشاطهن
مجموعة مواردهن. ولقد سبق أن ألفت الرواية الاستعمارية هاري بجوجا (M. Bugeja)
بجعة روايات أخريات إطلالة على عالم المرأة الجزائرية وخوارج بمجموعة من الامتتاجات،
أهمها⁽¹⁾ :

1 - التوزيع غير العادل للعمل: العمل للفقرات والبطالة للغنيات.

2 - الأقلية الغنية غير المشغلة، تشغل الأغلبية المستعبدة في أعمال صعبة.

وكانت صورة المرأة الفقيرة والحزينة التي تقوم بأعمال شاقة صورة مشتركة بين
نماحات استعمارية كثيرة. وبدلاً من أن يكون عمل المرأة عنصر تقويم أو إعادة اعتبار وفضيلة
طاهرة وتعبير عن القدرة، كان العمل، بالتسبة للمجتمع النسائي المتسر لكي لا نقول
الرجوازي، ذلاً وإهانة. ولم يمس عمل المرأة الجزائرية إلا معنى واحداً هو التمييز بين الغني
والفقير⁽²⁾.

لم نطلعنا رواية "التدروب الوعرة" على ردة فعل أهل القرية تجاه عمل ماحلة كاجيرة عند
الرئيس، هل هم راضون أو المضنون؟ وهل عمل ماحلة لا يخلّ بالنظام القديم؟ بينما بشر
الكاتب، في "ابن الفقير"، إلى تدعيم رمضان لعمل الخاليتين في صناعات الزرابي والفخار⁽³⁾. وربما
يدرك في قرارة نفسه أن إنتاج نانا وخالتي يحقق معونة صغيرة لأسرته التي لم يعد قادراً على تلبية
طلباتها وربما أيضاً يدرك أن الفخار والنسيج يضمن مؤونة الخاليتين وهو هم يتزاح⁽⁴⁾.

1 - Sakina Messaâdi, Les romancières coloniales et la femme colonisée, ENAL,
Alger, 1990, p. 76.

2 - Idem., p. 78.

3 - Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, op. cit., pp. 48 - 49.

4 - Idem., p. 48.

لشركة الحائنان وشاحنة ومالحة، كل واحدة بطريقتها الخاصة، في النشاطات الإنتاجية للمنتجة بشكل مستمر وعادي. ويمكن أن نقول إن أسرة خالتي لورولو تمثل وحدة الإنتاج (Unité de production) ووحدة الصناعة التقليدية (Unité artisanale)، ولا تنفي الحائنان نفودا مقابل الأواني المخارية بل تقايض الأواني الصغيرة بمثلها شعرا، والجوار الصغير تبادل بنصف صاع (عشرة لترات) والجوار الكبير بصاع كامل.

ومن رواية "ابن الفقير" إلى "الذروب الوعرة" يتطور عمل المرأة القبائلية وتفتح ميدان طبقة الأحرار، حيث تبعد مالحة عن الصناعتين المهودتين (النسيج والفخار) الأسباب مجهولة، وتلتقط الريتون عند السيد الرئيس أو تحمل الماء لعائلة آيت سليمان، ثلاث جوار يوميا مقابل مبلغ مالي يفتر بالف فرنك كل شهر⁽¹⁾.

المرأة القبائلية امرأة خادمة، تختلط دائما مع الرجال شأنها شأن معظم المجتمعات الزراعية حتى وإن لم يكن أساس العلاقة هو الحرية، حيث توجد أماكن خاصة بالرجال (تجمعت) وأماكن خاصة بالنساء (ثالا)، ولا يقتصر دورها على ممارسة الحب ولا على إنجاب الأطفال، وفوق ذلك لها مقدرة عالية على تحمل الصعاب والتعاسة.

قائمة المصادر والمراجع

1 - المصادر :

1. Mouloud Feraoun, Le fils du pauvre, Editions Du Seuil, Paris, 1954.
2. Mouloud Feraoun, Les chemins qui montent, Editions Du Seuil, Paris, 1957.
3. Mouloud Feraoun, La terre et le sang, Editions Du Seuil, Paris, 1952.

2 - المراجع :

1. Najet Khadda, Répréhension de la féminité dans le roman algérien de la langue française, OPU, Alger.
2. Mohamed Cherif Chebalou, Les antagonistes culturels en Algérie à travers les écrits romanesques de 1945 à 1956, DEA nom Pub, Université d'Alger, 1983.
3. Hélène Balfet, Travail féminin et communauté villageoise au Maghreb, in la communauté en Méditerranée, l'Harmattan, Paris, 1982.
4. Sakina Messaâdi, Les romancières coloniales et la femme colonisée, ENAL, Alger, 1990.

تطبيق المنهج على النص الشعري

من خلال الخطاب النقدي العربي

داوية يحياري

جامعة شعري 99

العنوان عتبة من عنات النص، فلا في خارج النص، وعنواني تطبيق المنهج على النص الشعري العربي من خلال الخطاب النقدي العربي، يفتح على ثلاث بوابات

1- المنهج 2- النص الشعري 3- الخطاب النقدي

- إن بوابة "المنهج" ملهمة، نحتاج إلى رصد فكري متقوى التثغرات في محسوسات مرجعياتها، لأن المنهج صامع متعدد وتنوع وتقاطع، وكل منهج « لا بد له من نظرية في الأدب ونظرية الأدب هذه تطرح تساؤلات جوهرية، ونحاول إقامة بناء متكامل للإجابة عن هذه التساؤلات. وأهم هذه الأسئلة هي ما الأدب؟...»¹

وعندما نحاول المنهج الواحد الإجابة عن هذا السؤال فهو يؤسس لنظرية. ويضيق بآلياته الخاصة ويمارس فعاليتها وفق مدونة اصطلاحية خاصة به فالمنهج يتوسط النظرية والمنظومة الاصطلاحية ويستند إلى ركائز معرفي وفلسفي خاص.

ويمكن أن نختزل تاريخ المنهج النقدي وفق مسالك:

- 1- ممالك المؤلف الذي يضم المنهج التاريخي والاجتماعي والفني، وهذا المنهج يطرح سؤاله الأساسي « من كتب النص؟ ».
- 2- ممالك النص الذي أتى مع النقد البنوي وسؤاله الأساسي: « كيف فن الشعر ما قاله؟ ».

1- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، ب ط، المغرب 2002، ص 11

3- مملك القارئ أو المتلقي (ما بعد النبوية) وسؤاله كيف نقرأ النص ؟ واختزل الدكتور سامي مويضان تاريخ المناهج النقدية حسب نظريته بين "مناهج خارجية (علم الاجتماع الأدبي وعلم التحليل النفسي للأدب والنقد الفلسفي والنقد المقارن...)، ومناهج داخلية (كالأسلوبي والمداري والنبوي والشكلاني والألسني والدلالي)، ومناهج مختلطة (كالألسني - الاجتماعي، والألسني - الفسائي، والسيميائي المتنوع والدلالي المتعدد والتداخل النصي إلخ...)¹

لقد اعتمد الدكتور سامي مويضان في تقسيمه على الداخل النصي والخارج النصي، أما الدكتور صلاح فصل ليفتح علينا التقسيم التاريخي الزمني ويقول أولاً بمنظومة المناهج التاريخية وفيها أورد:

- المهج التاريخي.
- المهج الاجتماعي
- المهج النفسي والأنثروبولوجي.
- وثانياً منظومة المناهج الحديثة ولها:
- المهج الأسلوبي.
- المهج السيميولوجي.
- التفكيكية.
- نظريات التلقي والقراءة والتأويل.
- علم النص.

ويعتصر هذا في قوله: « يتمثل بصفة عامة الشكل الكلي للمناهج النقدية وهو يتحدد في منظومتين:

- المنظومة الأولى: وهي المنظومة التاريخية بتحليلاتها المتعددة ولا نعظم نظرية واحدة في الأدب، وإنما نضم نظريات ومناهج عديدة.

1- د. سامي مويضان في النص الشعري العربي، دار الأدب، ط1، بيروت 1989، ص21.

- المنظومة الثانية: وهي منظومة النبوية وما بعدها. وهذا هو المدخل نستعرض منه محارضة الماهج النقدية.¹

وكلّ هذه الماهج نتاجات للآخر (الغرب). لقد تأملت في مناخ خاص ووفق مرجعيات فلسفية وفكرية مرتبطة بالذات الغربية فالسؤال المطروح: إن أيّ حد استطاعت الماهج المختلفة التي هي نتاجات الآخر أن تحتفظ بحمولاتها وإنتاجياتها وهي تتغلّ إلينا عبر سفر طويل يحملها أعباء كثيرة؟

- أما بوابة "النص الشعري" فتطلب قبل الولوج فيها أن نعرف خصوصياتها التي تحدد هوية هذا النص من حيث هو "النص"، ومن حيث هو "شعري". فندما تكون النصوص متعددة تتجه لتحقيق أهداف وغايات.. يأتي النص الشعري لازماً يكفي بداته لأنه يحقق وجوده من خلال عالمه الداخلي.

فالنص الشعري لا يوضح ولا يضيء، فيتغلق ويوارغ ويغارس الإعلان والاختفاء بمختلف أنواع التنكر.

وسعى النص الشعري إلى الانفتاح الدلالي و« بما أن النص الشعري المفتوح حل واسع من الدلالات التي تشظى وتنتشر في كلّ اتجاه، وهي تروح دون أن تتكلمو بما أن النص الشعري المفتوح بعيد عن المباشرة قريب من العموض وهوم نص موارغ لحكم الزياح فإن ذلك يجعله قابلاً للقراءة المتعددة...»²

ونأتي المادة الخام للنص الشعري غير حيادية وغير شفافة وتعمل على المختلة الدائمة أكثر بكثير من العمل على إنتاج الدلالة ف« لا يخرج العمل الشعري عن كونه علامة فيّة مركبة».³

1- د. صلاح فصل مناهج النقد المعاصر، ص 17-18.

2- د. خليل الموسى، قاءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 6-7.

3- د- محمد فكري الجزلر، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحديثة، التراث للشر والتوريع، ط1، القاهرة 2001، ص 373.

وكل هذه الخصوصات للنص الشعري أوجدت امكانيات نقدية تسمى إلى استطلاعه. فهو نظام مفتوح من الدلالات، وأتى هذا الانفتاح من عناصر بنوية في الشعر كوصفه للرمز والأسطورة ومن تفاعل النصوص فيما بينها.

ف«النص الشعري إذن محطة محتملة للانكتاب والانقراء، ومقرونية النص الشعري أو أي نص آخر، هوية مجازية لالتباس صلالة من نصوص خفية وظاهرة، قبل النص، بين القلب والبعد، وما بين هذا القلب والبعد تتماثل هوية نصوص صامتة متفاددة، تصبح في مراديب الكتابة المحتملة للنص...»¹

وعندما نضيف «العربي» إلى «النص الشعري» ندخل في اختارات أخرى وقد تكون مزائق أخرى، حيث « يرسم النعم العربي بمجموعه، وعلى اختلاف مراحله وأنواعه، ملامح التحرك الدراجيدي الأسر لقالة بلاد بحث عن وجهها الحاضر في مارق الدواب عن وجهه بعد، بين ماض مضى، وحاضر مرفوض وآخر مهاجم ومستقبل لم يكشف عن وجهه بعد، وفي هذا المازق تنفرى طريقها، تبدع المرات أو تسقطها تطرح الأسئلة»².

أما بوابة الخطاب النقدي فهي نتيجة اجتهادات «لأن النقد هو خلق خطاب حول خطاب مناس، و عملية الخلق هذه في حاية الدقة، لأن الخطاب الثاني مطالب بأمرين: يجب أن يتغل إلى دواخل الخطاب الأولي النص الشعري يفككه ويعد تركيبة من ناحية ويحافظ على كل ذلك على خصوصيات ذلك الخطاب كحضور شعري متميز من ناحية أخرى...

يتعلق الأمر الثاني بطبيعة تأسس الخطاب النقدي أيضا، لأنه لا يعني مجرد الاطاعة بالظاهرة المدروسة، وإنما يعني لأنه يقوم بفهمها وتقييمها ثم يصفها ويضعها داخل المدار الذي تسلكه الحركة الثقافية عموما...»³.

1- بشير المعزي، مجالات (مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر)، دار الأدب، ط1، بيروت 1999، ص92.

2- خلد سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، ط2، بيروت 1982، ص92.

3- محمد لطفي ليلونسي، في بنية الشعر العربي المعاصر، مرائس للنشر، ب ط، تونس 1985، ص9.

ويسمى الخطاب النقدي إلى الإنتاجية بعد وعي النص لهما وتقييما وتصنيفا ليخرج
بنظريات تؤسس للنص.

وعندما ينتج الخطاب النقدي يحقق عملية المشروطة، ويقول بارت: «ليس النقد هو
العلم، فهذا يعالج المعاني والآخر ينتجها. والنقد يحتل مكانا وسطا بين العلم والقراءة، إنه يعطي
لغة للكلام الخالص الذي يقرأ...»¹

ويحقق الخطاب النقدي عملية المشروطة عندما يستد إلى مناهج عملية تحقق آلياتها
الإجرائية وتقيم نظرياتها، وهذا ما حدث في الغرب.

أما بالنسبة للخطاب النقدي العربي فقد حدثت له مجازفات لأنه خطاب مستورد على
نص غير مستورد. كيف يتم التطويع؟

هذا السؤال يحرنا في التفكير في إستراتيجية علاقة الذات بالآخر والتي تتطلب وعي
كثيرة الذات بمختلف مرجعياتها الزمنية، لم المجازفة إلى التمازج مع الآخر وفق ثقافة
اللااستهلاك الفوضوي بحلق رقابة علمية على هجرة الخطاب النقدي الغربي من موطنه الأصل
إلى الخطاب النقدي العربي. والرقابة العلمية مفادها: مادم من غير متحليس معناه أن استهلك
كل شيء مستورد، بال لا بد من تطويع ذلك وفق معدني حتى لا أصاب بتحمة.

ونقول بمعنى العبد: «وهذا ما يوضح مقدنا الحديث، المستفاد من هذه المناهج في موضع
القلق والاضطراب الدائمين ويفرض عليه، من هذا الوضع، العمل على تأسيس فكر علمي
على ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج نقدية علمية لها صفة الكونية...»².

وإذا قرأنا الخطاب النقدي العربي يمكننا أن نفصل بين محاولات تنظر للمناهج النقدية
ومحاولات تنطق لهذه المناهج.

ونحاول أن نقف عند المحاولات التي تنطق للمناهج دون أن تغفل النظر لها. وبالتحديد
المحاولات التي طفت على الشر.

1- رولان بارت، النقدية والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة
المغربية للناسرين المتحدنين، ب ط، ب ت، ص 69.

2- د. يحيى العيد، في معركة النص، دراسات في النقد الأدبي، ط4، بيروت، 1999،
ص 128.

لقد ابتدعت النصوص الشعرية، فأبدعت معها المناهج النقدية فأنشأت خطاباً نقدياً لابد من نقده ليكون نقد النقد.

لما أن نقف عند مجموعة من الجهود في الخطاب النقدي العربي التي طفت على الشعر العربي ومن بين هذه الجهود، كتابات الناقد السوري كمال أبو ديب منها:

أ - الرؤى المقعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي عام 1986.
ب - في الشعرية 1987.

ج - جدلية الخفاء والتحلي: دراسات بنيوية في الشعر، ط2. 1981.

د - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو مبدل جفري لعروضي الخليل 1974.

وسنختار كتاب جدلية الخفاء والتحلي كمينة طفت الميخ النبوي وأعلنت ذلك.

لقد قدم كمال أبو ديب دراسته متصريح مفاده أنه يعتمد الميخ البنيوي ويهدف إلى اكتشاف جدلية الخفاء والتحلي، ويتبع أسرار البنية العميقة وتحولاتها ويأمل تحديد أدق البنيات للظواهر، مع متابعة شبكة العلاقات الداخلية للنصوص والبحث عن التحويلات الجوهرية الخاصة دون الإخلال بالبنية الأساسية والعودة إليها دائماً، وهذا التصريح كان في الصفحات العشرين بعد أن أعلن هذا الميخ في العنوان المبدل:

«دراسات بنيوية في الشعر»

ولقد وقع الناقد في مقدماته هذه في مغالطات كالتصريح الذي ورد: «ليست البنيوية الفلسفية، ولكنها طريقة في الرؤية وصيغ في معالجة الوجود في اللغة، لا تغير البنية للغة، وفي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع... لكنها تغير الفكر المعين للغة والمجتمع»¹

إن البنيوية ليست فلسفة إلا أنها تستند في مرجعيتها التأسيسية إلى الفلسفة وهذا ما ذهب إليه فؤاد زكريا في بحثه عن جذور البنيوية من خلال كتابه ط الجذور الفلسفية للبنائية، آفاق الفلسفة، دار النهضة العربية، بيروت 1970 ثم إنه وقع في تناقض إذ يقول «إن البنيوية ليست فلسفة» ثم يقول «تغير الفكر»

1 - د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتحلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، أكتوبر 1981، ص7.

«وإذا كانت النبوية قادرة على تغير الفكر فكيف يأتى بها عن هذا المضمون الفلسفى؟ أليس الأولى أن يجعلها ذات مضمون فلسفى في نهاية المطاف...»¹

وعندما ذهب بحجج لعدم فلسفة المهج النبوي قال أنه لا يترك اللغة ولا المجتمع و كانه الفلسفة تغير اللغة والمجتمع، وهنا المغالطة الأخرى لأن الفلسفة لم تدع تغيرها للغة والمجتمع. ويذهب سعد البارغى إلى أن هدف كمال أبو ذؤيب في دراسته للشعر الجاهلي والشعر القديم بنويها ما هي إلا "وسيلة إعادة النظر إلى الشعر الجاهلي وتفويض الصورة التقليدية إليه لإدخاله من ثم في سياق الحداثة المعاصرة...."²

وأورد الناقد في كتابه مئة فصول: في الفصل الأول درس الصورة الشعرية، وفي الفصل الرابع: الأنساق النبوية، وفي الفصل الخامس: نحو مهج بنوي في تحليل الشعر وفي الفصل السادس: الآلهة الخفية.

لقد جزأ الناقد بهذا الشكل العاصر الفنية المتكاملة للشعر ودرس كل جزء في فصائد مختلفة، والنبوية ترفض ذلك إذ تقول بضرورة دراسة العناصر متضافرة وتطبق على قصيدة واحدة وبضرورة الحفاظ على منجزات النبوية التي لا تحز بر أوصال القصائد وتعذيب أبيتها.

ففي دراسة للصورة الشعرية بنويها، ركز على فاعليتها النفسية وتفاعلها مع الوظيفة المعنوية وكيف تؤكد دور الملقى في المشاركة الإبداعية، وهذا لا يمت بصلة إلى النبوية، فالمهج النبوي يدرس الصورة في بيتها وتشكلها.

استطاع الناقد أن يرمي بعض الأولويات المهج النبوي كالبؤرة الدلالية العميقة التي يملكها في تحليله لقصيدة أبي نواس وتركيزه على التفاعل بين داليتين: الحمرة والطلل يقول "وهاتان علامتان تشكلان كوني ووجودين قاطنين بذاتهما أو حقلين دالين لكل منهما

1- سعد البارغى، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافى العربى، ط1، المغرب 2004، ص196.

2- المرجع نفسه، ص196.

خصائصه المميزة، ووحده الأولية المميزة، ومن تفاعل الحركتين تشكل حزم العلاقات التي تحدد بنية القصيدة ودلالاتها...¹

وفي تحليل قصيدة أدونيس "كيمياء الترجس" وجدها تتركز على تفاعل حركات ثلاث المراتب والجسد والأنا وهي بؤرة الدلالة التي تحرك سائر القصيدة.

ولقد أخذ النقاد كالذكر عبد العزيز حمودة لتطبيق المنهج النبوي بمخالفته كما هو مستورد من الغرب دون تطويعه على مفاصل النص العربي فيقول: "على الرغم من التأكيد المتكرر من جانب كمال أبو ديب على أنه يقدم مذهبا بنويا عربيا أصيلا يفوق بكثير جدا ما قدمه الفرنسيون، فإنه في أكثر من موقع في تحليله للشعر الجاهلي يقرب من التحليل الغربي المتفق عليه...²

كما أعاب عليه الناقد نفسه "الذكر عبد العزيز حمودة" الأشكال الهندسية التي يرسمها الناقد كمال أبو ديب للإيضاح فيقول: "في نموذج كمال أبو ديب اختفى النص وراء محاولته "علمية" معالجته ربما يكون تحليله علميا ولكنه لا يساعد في فهم النص. لقد حجبته تماما رموزاته ومعادلاته وطلاسمه، إضافة إلى أنه في ذلك كله ينطق النص بما ليس فيه".³

كما أخذ الناقد على تطبيق المنهج النبوي دون التخلص من آليات ومفاهيم النقد القديم. « ومن المشكلات البارزة عند أبي ديب ما ألفناه أدي نقاد عرب آخريين، وهوان توسل المناهج الحديثة لم يؤد إلى انقطاع الصلة بالقديم من المناهج أو المصطلحات والمفاهيم...»⁴

والسؤال المطروح: إلى أي حد استطاع المنهج النبوي عند كمال أبو ديب أن يضيء النصوص التي درسها؟ وهل كان المنهج الواحد كاليا للإحاطة بالظاهرة الإبداعية الشعرية؟

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 171.

2- د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحيية: من النبوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ب ط، الكويت، أبريل، 1978، ص 29.

3- المرجع نفسه، ص 49-50.

4- د. ميجان الرويلي.

أما كتاب «الخطبة والتفكير» فقد تبنى فيه عبد الله الغدامي (*) منهجين هما: النبوية والتشريحية (**). وقد طبع هذا الكتاب الجانب النظري في حوالي 80 ص وفيه حدد نظرية البيان الشعرية. (ونحن تبنى مصطلح الشعرية لشيوخه في الساحة النقدية العربية)، ثم مفاتيح النص (النبوية، والسيميولوجية، والتشريحية) ثم لارس النص رولان بات ثم نظرية القراءة.

وباقى الكتاب خصصه للجانب التطبيقي حيث درس شعر السعودي حمزة شحاتة وقصيدة للشريف الرضي.

وفي تحديده نظرية البيان (الشعرية) اعتمد الباحث المنهج النبوي، ففي ضبط وسيلة النظر في حركة النص الأدبي رأى أن المطلق هو المصدر اللغوي، واستند في ذلك إلى ياكسون في وظائف اللغة الست. ولصّل في هذا بكثير وقدم أمثلة عربية عن ذلك. ثم استند الغدامي إلى أفكار رولان بارت في التناص وفي أهمية السياق كضرورة لنية لإحداث فعالية الكتابة.

والجيد عن الغدامي الجمع بين الدراسات الغربية والدراسات العربية التراثية، ففي حديثه عن نظرية البيان (الشعرية) استند إلى العرب في تحديد النص وعلى المنهج النبوي، ثم توقف عند مقولات الجاحظ من خلال البيان والبيان ومقولات عبد القاهر الجرجاني حول نظرية النظم وآراء القرطاجني في التخيل، واهتدى إلى أن القرطاجني تحدث عن (شعرية الشعر) وعن القول الشعري دون أن يقصد بهما الشعر أو الشعر، كما ربط بين الشعرية والتخيل.

كما تناول مفهوم الشعرية عند كل من ياكسون وتودوروف وبارت وديريدا وغيرهم.

*- عبد الله الغدامي ناقد سعودي، نال الدكتوراه في الأدب والفن من جامعة أكستر الإنجليزية عام 1978، شتمل أستاذ للفن في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز بن جادة، ظهر في المقاميات بكتابه الخطبة والتفكير 1985، نشر عدة كتب نقدية عليها التطبيق.

**- مصطلح التشريحية يستخدمه الغدامي، ونحن نستخدم مصطلح التفكيرية لشيوخه أيضاً.

وتوصل إلى أن (الشاعرية) و (الشعرية) لا تعني تجميل الخطاب بكل صنف البلاغة، وإنما إعادة تقييم كاملة للخطاب.

وفي « مفاتيح النص » وقف الغدجاني يعرف بالمناهج النقدية: البيوية، والاسميانية، والتشريحية، و « كأنه يريد أن يسوِّغ لنفسه منهجا جامعاً لهذه المناهج الثلاثة أو لعله لم يميز بينها كمأذج نقدية مستغلة عن بعضها، في ذلك الوقت المبكر من ثقافته ولقبه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة، ولم تكن مستغلة عن بعضها بعضاً... »¹.

وكان يعتمد في اقتباساته على مختلف الباحثين ومن مختلف مشاربهم: باكسون اللغوي الشكلائي، ورولان بارت البيوي، وغريغاس السيميائي، ولينش التفكيكي.

وتعرض الغدجاني إلى الاضطراب في المصطلح النقدي العربي خاصة في عرضه مصطلح (السيمولوجيا) وفي عرضه مصطلح (التشريحية). ووقف عند جهود «دريدا» في تقديمه (الأثر) بديلاً عن الشارة عند «سور».

وانتقل إلى الحديث عن الناقد الفرنسي رولان بارت الذي تحول من النقد الاجتماعي إلى النقد البيوي فالسيميائي فالتفكيكي الذي قال بفكرة عشق النص بعد موت المؤلف.

وفي القسم النطقي اعتمد الغدجاني على تحليل أشعاره حمزة شحاتة في ضوء المذهب البيوي والتشلايكي (التفكيكي) مستنداً على المفاهيم السابقة، فهو يرى أن أهمية التشريحية تكمن في إعطاء النص حياة جديدة مع كل قراءة جديدة. بهذا تتحقق الدلالات المفتحة للنص. إلا أن تشريحية الغدجاني لها مختلفة عن تشريحية رولان بارت التي لبست قراءة النص من أجل إعادة البناء والتي تحولت فيما بعد إلى قراءة لتسنى العشق بين القارئ والنص.

كما استطاع الغدجاني في تحليله الاستفادة من المناهج الثلاثة (البيوية والسيميانية والتشريحية) وفي نفس الوقت الخروج عنها. فهل الجمع في المناهج يحقق نتائج أفضل؟ لقد حذد الغدجاني خطوات منهجه كما يأتي:

1- قراءة عامة ترصد الملاحظات وتستكشف كل أعمال الشاعر.

1- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ب ط، دمشق، 2003، ص 117.

2- قراءة نقدية تعتمد الذوق مع رصد الملاحظات لاستنباط الماذج الأساسية والتي تمثل النواة.

3- نقد وفحص الماذج وكيف تتعارض مع العمل، مع أنها تمثل الكليات الشمولية التي تتحكم في جزئيات العمل.

4- دراسة الماذج اعتماداً على مفهومات النقد التشريحي.

5- إعادة البناء وتأتي بالكتابة، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يتداخل النص والتفسير، فالتفسير هو النص والنص هو التفسير.

ولكن السؤال المطروح: هل الجمع بين النبوة والسميائية و التفكيكية أدى بنتائج وأحاط بنصوص الشعراء؟

أما الكتاب الثالث فهو للدكتور صلاح فضل: «أساليب الشعرية المعاصرة» لقد قدم الدكتور في البدء افتتاحاً يعرض فيه منهجه وآلياته الإجرائية كما عرض أهدافه وبعض المفاهيم العلمية التي تنقل رؤيته.

يقول أولاً أن دراسته هي القراءة في الشعر و كتابته في الشعرية¹. بهذا يكون قد مهد لمهج دراسته.

ونجده يصرح برفضه التقيد الكامل بالمهج وبمحاولته بحافظ على مسافة حيوية بين المنهج والنص الشعري وقد شهد هذا الأخير بطور «وإذا كان لنا أن نجسد في منهج فليكن قفصاً واسعاً يركه يتنفس ويتحرك»².

وفي التحدي الثاني المحافظة على أعراف منجزات النص التي لا تحجز تقطيع أوصال القصائد، وهنا نقرب من المنهج النبوي الذي يدرك الصور ليوحدتها الكلية وفي تكامل أجزائها إلى جانب إشارته في أن عمله يقع في حقل الشعرية، إلا أنه يأخذ من الشكلائية والظاهرانية خاصة في ربطه الدرجة الشعرية بعدد محدد من المقولات المونة بحيث تشكل شبكة مكونة من مجموعة تحالفات تربط درجة الإيقاع بدرجة التحورية والانحراف في تصاعدهما الحسي.

1- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، ط1، بيروت، 1995، ص7.

2- المرجع نفسه، والمصفاة نفسها.

ففي تصوّر الدكتور صلاح فضل إن الأسلوبية تتقدم لاستثمار كلّ العناصر التي تنبئ المعرفة العلمية.

ففي التطبيق معى الدكتور إلى التأسيس لتصور معين في تحديد مفهوم الشعر الحديث معتمداً على معطيات اللسانيات العامة، المبني على قطبي التعبير والتواصل شاملاً بذلك وظائف ياكسون في نظرية النص.

ففي مدار الأساليب الشعرية: قام بمجدولة الأساليب الشعرية اعتماداً على نظرية الشعرية. وخص المجموعة الأولى بمصطلح الأساليب الشعرية والمجموعة الثانية أسماها السائب التحريية وكلّ مجموعة تفرغ إلى أساليب فرعية تشترك في الخصائص الأساسية. ونلاحظ أن معظم آليات الإجرائية تقرب من الأسلوبية التي استفادت كثيراً من اللسانيات.

والسؤال المطروح: إلى أي حد وثقت صلاح فضل في تطبيق المهج على نصوص كلّ من نزار قباني والسياب و صلاح عبد الصبور وعمود درويش وأدونيس وسعدى؟ وهل استطاع أن يحيط بإبداعه القصيدة في شعر هؤلاء؟ تقع المناهج في مزالق وتندفع عنها النصوص الشعرية كما ورد في نقد عبد العزيز حمودة للنبوية قائلاً: «إنّ ما يحدث هنا حقيقة الأمر ليس مجرد إنطباق القصيدة بل إنّ عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز مرة أخرى «إنّ فكرة وضع اللغة للشعر فوق جهاز الشد وإرغامه على الإلقاء بأسواره أو ما هو أسوأ، على العوالم الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير كمن العلم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به النويون قطعة بما فيه الكفاية» كلّ ذلك باسم عملية النقد الأدبي»¹.

ومن الكتب التي حاولت تطبيق المهج التكاملي على النصوص الشعرية نجد الدكتور صامي سويدان في كتابه: في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية.

1 - عبد العزيز حمودة، المرآة المحترقة، ص 285.

يعلى الباحث في مقدمته التي تمتد على عشرين صفحة عن المهج المتبع في كتابه قائلا:
«يهد إن المهجفة المعتمدة هنا هي في الحقيقة مناهج، أو منهج متعدد. فمن المعروف أن هناك
مناهج عدة في مقارنة الصور ودراسها...»¹.

والفريضة التي قدمها في نوع المناهج هي «أن كلّ منهج يسمح بتناول النص في جانب
من جوانبه أو وجه من وجوهه، أو أنه يسمح برسمه من زاوية معينة تقدم فيه مستوى من
مستوياته التكوينية على ما عداه...»² وغنّ بعض الصور تبنى لجاربا مع منهج دون آخر، أو
أنها تستدعي أو تختز مهجا أكثر من مواه...»².

لما يشو إلى أن الكهج النبوي هو الأكثر طفوا في تبنه المهج التكاملي.
لقد حاول الدكتور تطبيق المهج التكاملي على الصور الشعرية القديمة لكل من
امرئ القيس وليد بن ربيعة وحسان بن ثابت وأي نواس وأي تمام.

ففي الفصل الأول الذي عنوانه ب: قصائد أي نواس مصايح الشعر الروية.
وفي مباحث الفصل: في الشعر والشاعر خرج الدكتور من النص إلى خارج النص
ليستمد من حياة الشاعر ويستفيد من مجزات المهج النفسي. وفي البحث الثاني: التشكيل
النبوي القصيدة حاول استغلال آليات المهج النبوي. وفي البحث الخامس: في الأبعاد
الشخصية والاجتماعية حاول الاستفادة من المهج الاجتماعي، إننا نثر على مناهج عدة
لفصل واحد وفي التطبيق على نص واحد.

وفي الفصل الثاني: أحرف القصيدة بين النكسية والشعرية دراسة نص أي تمام.
فالمقدمة خصصها لشعر أي تمام ومذهبه، فقد خرج من النص إلى حياة الشاعر.
ولقد رأى بعض القاد في هذا التكامل الخلط كقول المعجمي: «قد تكون كتابات سامي
سويدان أذهب هذه الدراسات في الخلط والفرج بين المناهج، إذ يستهل التحليل عادة بتقسيم
القصيدة حسب محاور دلالية يفرضها مسبقا، وإن أوهام أحيانا ياتباع منها شكليا في
التقسيم ويشفعه بدراسة بنوية، يتناول بمقتضاها مستويات الدراسة الفنية بالتحليل، تعقها
دراسة الدلالات النفسية فالاجتماعية فالإيديولوجية، كل ذلك بدعوى توخي التكامل

1- د. سامي سويدان، في النصّ الشعري العربي: مقاربات منهجية، ص 21.

2- المرجع نفسه، ص 21.

المنهجي، والحرص على الإحاطة بجوانب البنية النصية جميعا. ولا يعني ذلك معارضة هذا
الضرب من التحليل متى كان قائما على أسس سليمة...»¹.

لا بد أن نقف عند المرجعيات الفكرية والفلسفية لكل منهج حتى ندرك أن التكامل قد
يؤدي إلى التلغيف لذا يجب التأكيد على أمرين، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج
المختلفة:

الأول: أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم في ظل تكامل مفتعل علفق ولا بد أن يتم بين
عناصر قابلة للاتساق المعرفي وليست متناقضة.

الثاني: أنه يوظف دائما لاستكمال الإجراءات التي تؤدي إلى نجاعة التحليل النقدي
للظواهر الأدبية².

ويكمل العجيمي رأيه في إخفاق الدكتور سامي صويدان في المنهج التكاملي قائلا:
« إن المنهج التكاملي المتبع بهذه الصورة العشوائية، واهي الأسس، منهات المطلق
باطل، لأنه يفضي بنا في نهاية المطاف، إلى استعراض كل ما نعرف عن المؤلف وعن بيئته
ونصه، مازجين بين الداخلي والخارجي، وبين البيوي والفيلولوجي، بين إيديولوجية النص
وإيديولوجية الدارس، بطريقة يستحيل موضوعها، أن تكون متماسكة و أن تفيدنا، بالاستماع،
في إضافة النص...»³.

لقد اعتدنا التوسع في المدونة بين نقد اعتمد المنهج البيوي والسيميائي والتفكيكي عند
الدكتور السعودي عبد الله الغدامي، لم النقد الذي اعتمد الأسلوبية مستفيدا من اللسانيات
عند الدكتور المصري صلاح فضل، ثم تبعا إمكانية المنهج التكاملي في نقد الشعر عند سامي
صويدان. لتخرج مجموعة من الملاحظات من خلال تطبيق المنهج على النص الشعري العربي
ومن خلال الخطاب النقدي العربي.

1- د. محمد الناصر العجيمي، نقد العربي الحديث ومدارس نقد الغربية، دار محمد علي الحلبي
للنشر، ط1، تونس، ص 546.

2- د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 17.

3- د. محمد الناصر العجيمي، نقد العربي الحديث ومدارس نقد الغربية، ص 546.

- إنه من الصعب على الدارس أن يلم بكل عناصر بنية النص الشعري وأن يحيط بإبداعيته حتى وإن كان هذا الدارس يملك أدوات إجرائية في منتهى العملية ذلك لأن النص الشعري مفتوح دلاليًا.

- يمكننا أن نتبع بعض إخفاقات الجهود النقدية العربية التي حاولت تطبيق المذهب التكاملي لأن المناهج في تنوعها تحقق تناطحها.

- إن الساحة النقدية العربية في أس الحاجة إلى مزيد من النظريات لمختلف المناهج حتى يستوعبها القارئ العربي أكثر ويدرك بعدها كيف يختار. ولمختلف الاجتهادات التي منظر للشعر العربي الحدائي دون قطعة مع الزايف الشعري العربي، ثم تأتي إنتاجية الخطاب النقدي العربي.

- لا بد من السعي إلى تبسيط مناهج البحث النقدية الحديثة للقراء.

- علينا بتشجيع نقد النقد لأنه يمكننا من معرفة ما وصل إليه خطابنا النقدي

العربي.

وفي الأخير نقول: «أجل إن الكلمات تعلم حقاً».

إنشاء النصوص الشعرية وكيفيات التواصل

د. مصطفى درواش

جامعة تهزي وزو

1- الشفافية وصلة الشعر بالآخر:

إن هناك سؤالا مشروعا ومنهجيا، يمكن في ضوءه أن تتحدد صلة المناهج النقدية المعاصرة بالتراث العربي الإبداعي: هل تفقد المناهج المعاصرة، ذات المصادر الفكرية المتعددة، فعلها وعمقها وكنائنها، بل حاضرها وطائنها، إذا تجاوزت قراءة التراث أو تعارضه، هل صلتها به تعارضية تناقضية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال لا تكون دقيقة أو موضوعية إلا بالعودة إلى طريقة التعامل مع المنتج الإبداعي في التراث النقدي، والإصغاء إلى تلك النصوص المتواترة والمكرورة، التي فرضت نفسها على الذوق العام، وسادت في حقب زمنية طويلة، أضحت فيها الموروث في عمومها ثابتا غير متغير ومقدسا لا يرقى إليه الشك، لأنه كامل التجربة، أحاط بدقاتها وتفصيلها.

إن البيئة الصحراوية التي احتضنت العربي، وقيدته بتضاريسها وشعابها وحيوانها وصعاليكها ومعتقداتها، قد أملت عليه أن لا يستقر، وأن يظل مستمعا، لا متأملا، أذاته ذوقه البدوي الفطري، بما ينطوي عليه من نزعة تبسّطية جزئية وحسية، غير شمولية لا تنظم فيها الأفكار والرؤى والأساليب، مما جعل طبيعة تفكيره قاصرة على أن تستثير وعيه وفكراته الدوفية والعقلية، والسمو محدودية المعيارية، التي فرضها مذهب البدوي في رثابته وندوة تجده ونحوه.

إن السامع ضربان: ضرب كان فيه حاضرا، يحكم بانفعال وتوتر وعصبية على مقصدية الشاعر والفاظه وصياغته وملامحه، وضرب كان فيه غائبا يصدر أحكاما ارتجالية وسريعة على ما يسمع من رواية الشعر ومريدته ولكن بأقل انفعالية وتوتر.

إنه في كلا الضربين، لا يملك تأملا استبطانيا ورؤية كاشفة، ترتب عنها قواعد ومقاييس لحكم السمع وترتقى به إلى مرتبة القراءة والتعليق، بل إنه مجرد مستمع، يقدس القيم الموروثة ويؤمن بأن الخروج عليها لا يكون إلا تجنونا وشذوذا، وجهلا بطريقة العرب في التأليف، وتحطما لبيتها التي أسهم الجميع في تثبيتها وتأصيلها.

إن المنتج الشعري في منظور هذه السلاجة الحسية المحدودة، وذلك التصور الاعتقادي القديم، عالم يستمد سلطانه من قوى غيبية ملهمة ومقدسة، لا يرقى إليها عالم الإنس انتهائي، بل وقف على الأصفياء من الشعراء، الذين انتخبهم شياطين وادي عبقر، الذين تعودوا أن يخاطبوا الآخر، بما يفير فيه متعة آنية، ولذة عابرة، سرعان ما يعود بعدها إلى معاناته وقلقه، وإن كتب النقد من مختارات وطلقات وتراجم وسير، أكثر إلصاحا على أن السماع هو أساس الحكم على جودة المسوع أو رداءته، بمعزل عن تلك الآراء الشخصية الضرف، التي تضاف إلى سلطة الذوق المألوف.

واستمرّ التعلق بالذات في الأفكار ومضامينه ولغته وخياله، مهيمنا على الكثير من الآراء التي سجلتها لنا المصادر القديمة الروائية، ولا سيما تلك الآراء الناشئة في أعقاب بدء سلطة المحدث، على نحو ما هي عند طوائف الرواة واللغويين والتحويين في الشعر بين الاحتجاج والرفض - دون تفكير مدرك - على أساس عامل الزمن، حيث تمّ دون رؤية نقدية واضحة، بإلغاء كل شعر مطروح جاء تاليا لمرحلة الاحتجاج في القرن الثاني للهجرة. أما مواجهة المحدث في صياغته وصوره، فإن منشأها ثقافة اللغوي "المخالطة وطبيعة تخصصه القائمة على مبدأ الخطأ والصواب.

ولقبت الدعوة إلى تفويض معالم الحدادة الشعرية، التي حاولت هدم قيم الثبات، وعملت على تحطيم المفاهيم السابقة في تأليف الشعر، والمؤسسة على الوصف والتعبير. لقد استندت الحدادة إلى ثقافة الشاعر في صقل تجربته، وهي ثقافة مفاجئة تنبع من إحلال الكشف

محل الوصف، وإن الإبداع بحث لا ينتهي، وليس كما قال "عمدة". وأصبح للفتنة - التي حاربها التوفيقون بوابل من سهامهم - مهتان محوريتان: الأولى كشف أخطاء الطبع الرافض للثقافة والعلم والمعرفة والبحث والظفر، والثانية قيامها على مبدأ الممارسة والاختيار والجهد المبذول، بدلا من العهم السكوي الشائع الذي افرد به الطبع وتميز.

إن الحداثة الشعرية التي أحدثت في الانتشار والتوسع والامتداد، بفعل الحركة الثقافية والعكسية، الأصل منها والمزحم، ونعقد حياة المنهج القياسي، قد حاربت مطابقة الحدث للمذهب البدوي، ودامت للكشف والامتداد والمفاخرة، مما أقر في حقل الشعر، فالتسع ليشمل معارف العصر ومستحدثاته ومخزواته. ولم يعد الشعر مجرد إصباح عن موقف نفسي أو قبلي أو صراحي.

إن الشاعر المحدث قد فخر الثابت، على مستوى الأحكام التقنية المتداولة، وبدأ التفاد يكسرون عن طرادة المحدث ولواعيته واحتلاله، على نحو ما صنع "أبو بكر الصولي" في رده على حصوم الحديد ودعاة التمسك بقيم الصحراء في الإنشاء والتشكيل، الذين لم يتعدوا حدود الطلل وحيوانات البادية وعاصرها، وما درت به من ألفاظ وصور وتراكيب، ألغوها وحررت بها السنهم ولغت بها أخبارهم وآبائهم، كالجاهل الذي لا علم له خارج مبركات البنية. يقول الصولي في هؤلاء: "لأن أشعار الأرائل قد ذلت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد عاشوها لهم، وراصوا معانيها لهم بقراءتها سالكين سبل غرهم في تغاسيرها، واستعادة جندها، وعجب رديتها".¹ ويحيط الكلام عن نقالة المحدث ودوره، في أثناء تلك الموازنة التي صمها لرق مابين وبين ما تعود عليه الشاعر الجاهلي في نظمته: "والفاظ القدماء وإن تفاضلت لانيها تشابه، وبعضها أخذ برقاب بعض، يستدلون بما عرفوها منها وما أنكروه... ولم يجدوا منذ عهد بشار أئمة كانتهم، ولا رواة كرواتهم، الذين لم يمنع لهم شرايطهم، ولم يعرفوا ما كان يصطه ويقوم له، ولصروا فيه لجهلوه...".² وإن العدل والموضوعية يقتضيان الإصبات إلى ما صدر عن "ابن قلبية" في رفضه لمقياس النصب، الذي لا يخلو من مغالطة، والذي قد يستعاد فيه الشعر السحيق، فقط لنقدم زمانا لانه: "ولم يقصر الله العلم والشعر واللاغة على زمن دون زمن، ولا حص به لوما دون لوم، بل جعل ذلك

مشركا مقسوما بين عباده في كل دهر وحمل كل قديم حديثا في عصره...^٤. إنها دعوة صريحة على مقارعة التطرف في المفاضلة، وإلى إتباع هذا المهج الحديدي. والحدود على مواله معاه إلزامية تغير الأذواق والانتقال من السماع إلى القراءة، أي من البداوة إلى الحضارة. وأن لقراءة عمارة ونظر وتأسيس وتصور وموقف، وهذه العلة تكثف الحملة على شعر "أبي تمام"، فتعته بأشنع الأوصاف وأهوالها، دون التنبه إلى خصوصيته الجمالية والتعبيرية، والنشبع للأشكال التصويرية المحدودة التي ارتفعت أجماعهم وقد عر "ابن الأعرابي" عن ازدياد المحدث في هذه الموازنة غير المصفة: "إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل الريحان يشم يوما وينوي فيرمي به، وأشعار القدماء مثل المسك والعبر كلما حركته ازداد طيبا".^٥ وبشيط في عصبته، فيردد: "...ولكن القديم أحب إلي".^٦ وهو الذي لم يفهم شعر "أبي تمام"، ولم يدرك مقاصد استعاراته ومجازاته، فقال: "...إن كان هذا شعرا لما فاته العرب باطل".^٧ إن الثقافة الكتابية فزت على هذا النوع من التفكير، وأسهمت بفاعلية في الإقرار بجودة المحدث، مثلما أثر "عن الجاحظ" و"عبد القاهر الخرجاني" أما "ابن الأثير" فقد أعلن إثارة للمحدث، وعلق ذلك بكثرة ابتداعاته، وعارض مقولة "عمدة" (هل غادر الشعراء من مودم)، التي تلخص إلزام المحدث على احتذاء القديم والتسج على معانيه المتكررة، يقول: «والأ أنه لا يسمى أن يوضح هذا القول في الأذهان، لنلا يؤسس من الرقي إلى درجة الاعتدال»^٨

إن اختيار ثقافة الماضي كموقف نقدي، ولا سيما إذا كانت تلك الثقافة مجرد إحساسات غير منتظمة الأبعاد، قد يهدد باب الاجتهاد ويجمع التفكير في تأسيس قواعد ومبادئ يشرح بها الخطاب الإبداعي. ويفسر ولكن يتم إخضاع النص إلى القراءة الفاحصة، لا بد من محاصرة الثقافة الشعابية، التي تلغز - طبقا للدرجات المتعاقدة بتغير المواقف والأوضاع وشخصيات الشعراء. ولا خير من التمييز بين هذا الذوق المطبق المكرر، وأحكام القيمة التي هي عصر جوهري في مواجهة التصور، ولو أنها لا ترقى إلى تلك الوسائل الوصفية التي تستند إليها الرؤية النقدية، بما تضمنه من تحليل ووصف وتأويل.

2- خيار المشاكلة:

وتتحذر وطأة النزعة الشفاهية، بتكريس هيمنة الكلام الجاري، فظهر في المأثور النقدي ما يعرف ب (عمود الشعر)، الذي دعم بقوة مبدأ السهولة والاعتدال وأقصى من تحديدات الخطاب الشعري كل ما يخالف المطابقة في الصور الفنية والصوت والمعنى، ولخص "القاضي الجرجاني" عادة العرب في تذوق الشعر، وهي عادة مرجعها الألفة والبساطة: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت موانر أمثاله ومثوا رد أبياته، ولم تكن تبعاً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»⁸، وهذه العلة فضل الذوقيون وعندهم "القاضي الجرجاني" الشاعر "البحري"، وعلل بقوله: «لأنه أقرب بنا عهداً ونحن أشد به أنساً، وكلامه أليق بطباعنا، وأشبه بعاداتنا...»⁹ أما "أبو تمام" وعلى الرغم من إقراره بفضل ولا سيما في ابتداع المعاني وإيراد البديع، إلا أنه يأخذ عليه تكلفه وتعصبه، فهو يعتمد المعاني الغامضة والأغراض المستورة، مما يضطر الذوق إلى التبوّ عنه والفور منه، فما بالك بمعاناة الفكر وكد الخاطر.

إن عمود الشعر - الذي لخص "المرزوقي" أبوابه ومقاييسه وأضاف إلى ما أورده "القاضي الجرجاني" و "الآمدي" - ولا سيما في استعاراته، التي عجز هذا الذوق عن فهمها وإدراك وظيفتها ولعلها في حركية الإبداع. فإن جماعة المحدثين لفظوا إلى الصلات البعيدة بين الأشياء والبحث في أعماقها وماهيتها باعتماد التوليد وارتداد ما هو غير مطروق أو مستهلك، فضلاً عن تحطيم ما يفرق بين المتناقضات. ومن هنا فإن العمود ضد التوليد والتوسيع والاختيار والثقافة، وهي في جميعها تمثل قيم الحداثة، التي تحولت بطريقة العرب الرائيين إلى قاعدة ثابتة معقدة المسالك في ارتدادها وحط الرجال في أحضانها بل في ربوعها الزاهية. فلا غرابة إذن، في تفسير ملوك المحافظين ومنعطفهم من استعارات "أبي تمام" إلى درجة السخرية، التي لا تخلو من جهل. فأباحوا لأنفسهم أن يعلقوا جهود المحدث ومنجزه وابتكاراته، بضرورة عدم الانحراف

عماء وصحة الجاهلي من تشبهات. وكل الخراف عن أنظمة اللغة أو دلالات الألفاظ، هو صورة مشوهة للتراث والقواعد التي استنبطت منه، بما فيها طريقة تلقي الشعر.

إن التناقض بدا أكثر جلاء، وازدادت الهوة عمقا بين المتوقع وغير المتوقع، بين الفعل الجامد والعمل الممكن، بين ضغط النمط الجاهلي، والدعوة إلى اعتناق الحاضر بمشكلاته وتعقيداته.

إن دعاة الإتباع والخرافة، اعتقدوا أن عمود الشعر يمثل منهجا دقيقا وتأسيسا نهائيا لكتابة القصيدة، وأن العلم والفلسفة والفكر، حقول معارفية، يظن عليها المنطق، وتتمثل بانراكات العقل وصفاته في التميز والمقارنة، كما أنه لا مجال للإفادة من تجارب الأمم الأخرى، لما في ذلك من إساءة إلى خصوصيات العرب في تفكيرهم وأساليبهم، فإن الشعر أن تنتهج طريقة الروائيين وتوسم خطراتهم، فلا داعي إذن إلى التوليد والإغماض والمجازرة.

إن عمود الشعر لا يسمح بتجديد النقد لرؤاه وتصوراته وأدواته، ولا يحل إشكالات الإبداع المتنوعة والمتداخلة، التي عجزت أرقى المصاح في كشف عالمها الخاص والتميز. إنه قد تأسس على قاعدة هدم المحدث وصيانة الأعمودح الأول ومنجزاته على مستوى التوق، فهو قد أقام شرعيته على المطابقة السكونية في فهم التراث، وعلى الباب لكل تغيير، لأنه عذ مسبقا خبرات المحدث مغامرة عشوائية، القصد منها الهدم لا البناء، في حين أن المحدث العاصي جاهر وبجراة بالمخالفة بين البدوي والحصري، وعثر عن ذاته، لا عن ذوات الماضي، وأبدع في لفته وأسلوبه وصوره، وقال إن العقل لا يقض الشعر وإن الحضارة تصور معرني وكل معقد وليست خصما للتراث، وأن ما يقض مفروء السابقين هو الجمود على القديم والاكتفاء بنقله ونسخه وترويديه دون نقده. أما الحدالة فهي ابتكار وحرق للمألوف المتداول والمهيمن، وهذا الحرق الواعي يبعث على الاجتهاد والتغير. وبالتالي مكنت هذه الحدالة العباسية إشكالية شمولية، وتحولا في فكر الشخصية العربية، وذلك لتعقد العلاقة بين السباسة والمعتقد والفلسفة والفكر، وما ترخر به الحياة الاجتماعية من تناقضات. كل ذلك كان له أثر في مصادر ثقافة الملقى وحضوره وحواره مع التصور.

إن التراث الشعري ليس حكراً على الذوق القائم، كما أنه ليس ثابتاً والاستعانة للنص تبدل بتبدل الأحوال والمقامات، وأن القراءة الأحادية تقوض أركان التراث، ونحكم عليه بالانقباض والجمود، بينما القراءة المتعددة المنحصرة الواحدة، لأنها تحمل التراث قديماً للاستهلاك والتواصل والاتفاق من قبل الزمن الواحد.

إن التراث يلج على تجاوز المدح والتعظيم إلى الكشف وتشخيص الموب، ليسوي عوده وينقلب إلى حركة وفعل، يسهم في التكوين الوجداني والمعرفي للمبدع والقارئ معاً، وإن نقض الذوق الفطري مهمة شاقة، تتطلب صبراً ووعياً وموضوعية.

وعلى الرغم من قيود الذوقين التي تسد الطريق مع حوار مخالف فإن هناك مقاربات جادة، بدأت تسود الحركة النقدية الكتابية، وتحاول أن تعد إلى عمق الخطاب الشعري لتعارض صيغ التقليد، فتحدث عن المعايير الجديدة، التي يوصفها يقوم هذا الخطاب، في ضوء تجديد اللغة والفكر، مثل تلك الآراء التي تخص الدرس الصوتي والأسلوبي وتخوير الخيال العربي من حيث المطلقة، ونظر كذلك إلى الإبداع بمنزلة عن ميقاته الخارجية، كالذي فعله "محمد القاهر الحرجاني" في دلالته لما حاول أن يبرز الخواص الخفية في الإبداع، من حيث التمييز والمفاضلة بين تركيب وآخر، لما بادر إلى صياغة نظرية جديدة لم تكتمل قبله في إقامة الرابطة بين السمو وعلم المعاني. إنها نظرة إلى السمو جديدة، تحول فيها إلى أسلوب من أساليب النص، يتم عن طريق الممارسة والعمل بعد أن كان مجرد حركات إعرابية. ومظهره هي نظرة العالم بأصول علم التراكيب وأسواره وقواعد تطبيقه، وتنوع الأسلوب الأدبي للشعراء.

إن نظرية الضم قد تجاوزت الخطاب النقدي الشفاهي، الذي ظلّ القارئ العربي يحترقه في ذاكرته، ويتركز فيه على أخطاء النقط الواحد والمعنى الجزئي الواحد والكشع بالامتداع البعده والتركيب غير المألوف.

إذن هناك رغبة بينة وشاملة في تحديث الفكر العربي وتحديد، وفق طرائق واضحة، أملاها التقدم الحضاري الذي من بنية المجتمع العربي، وفرض الانتقال من مجرد سماع الخطاب الشعري إلى نقده والوقوف على سمات الابتكار فيه، وأنه ليس إرثاً محصوراً بطائفة دون

أخرى، بقدر ما يجسد المرجعية الفكرية للشخصية العربية المتوازنة، وتجربة إبداعية شاملة وأكثر تحرراً.

إن الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي يمثل انتصاراً حقيقياً لقدرات العقل على التأسيس والممارسة المنظمة، والقابلية على الإفادة مما أبدعه الفكر الغربي على مستوى القراءة العملية المتحررة، التي يوظف فيها الناقد منجزات الحضارة والرقى الفكري، والتي تحمله على مراجعة مقاييس الذوق الشفاهي، وكيفية اخراق هذه المقاييس الضيقة، لما اعتقد أنصارها أن النص لا يفسر خارجها، وأنها نقطة الوصل بين المقروء والناقد، وإن هناك تصوراً واضحاً ومكتملاً لما تم تأليفها ووصفه.

إن الشاعر العباسي، وبحكم غنى البيئة ومشكل عام، استخدم إبداعه للكشف عن موقفه ومعاناته ورؤيته للعالم، ولم يكن وصفاً فقط لما هو عادي وقائم. فقد دفع الناقد إلى كشف القوانين التي توطر للكتابة، فتحول إلى ضرب من المعرفة المتناسكة.

وحفاوة الناقد بالتص "بدأت تسم بالتنوع والعمق، واستغل فيها ثقافته ولهمه، على نحو ما أثر عن فلاسفة العصر العباسي ومنكلميه في دراستهم للخيال الشعري وتأويله، وآرائهم في الشعر والمحاكاة، مما يؤكد على انبثاق رؤية نوعية وإدراك مغاير للمداول، وتغل جديد للإبداع وتربية آلاته.

إن القارئ للمؤلفات القديمة الروائية في مجملها يستولف انتباهه هذا الكم الهائل من المعلومات والآراء المتداخلة، والتي لا يجمع بعضها نظام منهجي، على الرغم من أنها متخصصة، تركز على الحليفة الأدبية أكثر مما تركز على المنهج. إن النقد، بجديده وطرافته وجراته، وانتقاله من أثر البداوة إلى فعل الحضارة، وبداية التفكير في وضع أسس منهجية، في الموازنة بين النصوص المختلفة، مثل التركيز على مسألة القدم والحدثة، والابتعاد جزئياً عن الأحكام الانطباعية التي عرفتها نصوص المفاضلات الشعرية، فإن هذا النقد استند إلى عنصر الجمع بين الآراء في مجالات مختلفة، وأخذ من عنصر التاريخ للتعميد والتأصيل، ككتاب "الشعر والشعراء" لـ "ابن قتيبة" الذي لما منحى تاريخها في ذكر لأشعار الشعراء وحياتهم وأخبارهم، أو ما صعد "ابن سلام الجمحي" في طبقات الشعراء. وظهرت مؤلفات تخصصت في التأصيل

للشعر والنثر، مثل "نقد النثر" لـ "قدامة بن جعفر" وكتاب "الصناعين" لـ "أبي هلال العسكري"، من حيث تحديد الشعر والنثر. ففي "نقد النثر" يستشهد "قدامة" بالشعر أولاً. وهذه المؤلفات حاولت وضع الأسس التي يعتمد عليها النص اللغوي الأنثوذج، ولكنها لما تمثلت تعتمد أولاً على القرآن الكريم، وثانياً على الشعر، وثالثاً على النثر. وفي "طبقات الشعراء" لـ ابن المعتز، ركز على الشعراء الذين مدحوا بني العباس، وبني كتابه في ذلك على البعد التاريخي، أما كتاب "نقد الشعر" لـ "تعلب". وقد يستثنى من التخصص في حقل الشعر والتشعر له، كتاب "الكامل" لـ "المرد"، وهو غير متخصص في حقل واحد، يقع في أربعة أجزاء، يتضمن محتواه موضوعات مختلفة كالخطابة، وأشعار المتكلمين، والأغراض الشعرية، وأقوال الحكماء، وأخبار الناس في حياتهم اليومية والعادية، وأخبار الشعراء وما نظموا في عدد من الموضوعات والمضامين، وأمثال العرب، وأحاديث الأعراب، ونعت الحيوان، وذكر تشبيهات المحدثين، وأخبار الأمراء والفرق الدينية والمذهبية. إنه يتناول الهجاء في باب، ثم يذكره مع موضوعات أخرى في أبواب أخرى، إنه ليس نقداً أو منهجاً محكماً ومتخصصاً. وإنما هو طائفة مستفيضة من المعلومات¹⁰. وحتى في ذكره للمحدث فإنه يسرد أشعاراً له، يصفها بأنها مستجادة ومحكمة. والناقد يحتاجها للاستشهاد والتعليل، وأن الفاظها لسهولة يحتاج إليها كذلك في خطب الخطباء¹¹. أما كتاب «البيان والتبيين» لـ «الجاحظ» فإنه تطرق فيه إلى مخارج الحروف، وذكر البيان والكلام الموزون، وأخطاء النطق، والخطب والأسجاع، وأموراً أخرى كالحدث عن أسماء الزهاد والتسك والمصولة، وفي مدح المخاصر والعصى، والتركيز على الخطبة التي هي صنو البلاغة، فضلاً عن كلامه عن التشويق والدخن، ونوادر الأعراب¹². ويخص "ابن خلدون" مؤلفات "أدب الكتاب"، وكتاب "الكامل"، و"البيان والتبيين"، وكتاب "النوادر" بأنها علم الأدب وأركانه، وإن ما سواها من المؤلفات عيال عليها، أو هي فروع لأصول¹³ وعلى الرغم من الطابع الموسوعي الذي يتنظم فيه "الكامل" و"البيان والتبيين"، إلا أنهما يمثلان إضافة للفكر النقدي، وهي إضافة مركزية أثرت في النظرية النقدية العربية الراهية.

إن التفات المنهجي بين الشعر المحدث (العصر العباسي) والنقد المتداول، بين الباحث الأدبي، في الوقت الذي رسم الشعر المحدث آلاله وهويته وسماته، من حيث التركيز:

1- على الحياة المعاصرة في مضاميتها المكثفة، الاجتماعية والمكرمة والاعتقادية.

2- مخالفة- عموماً - للسط القديم في تشكيل الصورة وتوظيف الألفاظ بطريقة جديدة.

لأن النقد، وعلى الرغم من جديده وطرائقه، انطلق من عصر الجمع بين الآراء، أحياناً يكون مصحوباً بالتصر والتعليق، وأخرى بين عن تصور في مسيرة جديد الشعر.

وإن جهود النقاد الزاوين للإبداع مواضيع على مبادئه، يمكن إدراكها من خلال عارفين مؤلفاتهم ومضاميتها وطرائقهم في نقد الشعر خاصة، دون أن يجمعهم تيار فكري وفلسفي واحد، أو نزعة لغوية وبلاغية موحدة. لقد كانت لغاتهم المعرفية متنوعة، وهذا التنوع هو الذي جعل كتبهم تنظر إلى التنظيم المهني من حيث صياغة الأفكار وعرضها، أو البحث المعنى، الذي يتصل بالنحصر اتصالاً وثيقاً، والذي في ضوءه يمكن أن ينعقد نقد أحدهم بأنه يمثل اتجاهها فكرياً وأدبياً يميز في الترس والبحث والضحاح الرؤية.

أما الفكر العربي المعاصر، فإنه قد بني شخصيته النقدية على قراءته وبخه في منجزات الفكر العربي الحضاري في دراسة الأدب ونقده وإدراك خصوصيات التحول فيه، فضلاً عن ثقافته التراثية التي يتمايز في النهل منها والوعي بها، سواء في مناقشتها وتصورها أو في تفويتها وإثرائها، ضمن استيعاب المناهج العربية والعلاقات المكثفة للغة.

3- ارتحال التراث في فكر الحدالة العربية:

إن العودة إلى التراث مثلت إشكالية نقدية حدالية، من حيث هذا التراث فيها زمانياً لزام حرية المبادرة والتفكير، وضبط الحياة المادية والفنية والعقلية، والارتباط بالحاضر. فالتراث يتقلد بحول دون الذخول في الحضارة بمضاميتها وأبعادها، مما يجعل الظروف من مقارنته ضرورة حضارية وتقدمية، ولكن نزعة جديدة انبثقت من قراءة المناهج المعاصرة وترجمة بعض مبادئها وأسسها، دعت إلى هدم هذا المقياس المنفلت، القائم على المقارلة والمخالفة، التي تولد من جراء هيمنة الذوق البدوي، الذي عارض في القرن الثاني للهجرة الشعرية بلحمها الحنيفة وشرع النقاد يوسعون من مفهوم "أبن قتيبة" لتأليه القدم والجدة، ويبحثون بوسائل

مختلفة عن السبيل الأثوم الذي يتصالح فيه التراث بالمناهج النقدية المعاصرة. وقد كشف "أدو نيس" عن ملية الحكم على الحدالة من حيث دلالتها على العصر والرائع، وبين هشاشة أوهام هذه النظرة الفاصرة في تقويم النص الإبداعي: "والواقع أن النظرة شكلية تجريدية، تلحق النص الشعري بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق وتتضمن القول بالفصلية النص الراعي، إطلافاً على النص القديم¹⁴. وهذا الضرب في الحكم على الخطاب الأدبي مفيداً بعصر المبدع حاول أن يؤسس وجوده وتأثيره من خلال نقض أحكام الذوقين، لما لا يتلألى أو ينسجم مع الفكر "أدو نيس" النقدية التي تحتكم فيها الحدالة للإبداع: "الإبداع، لا عمر له لا شيخ لذلك لا يقيم الشعر بمحدثه، بل بإبداعيته إذ ليس كل حدالة إبداعاً. أما الإبداع، فهو أبدياً حديث¹⁵. إن الحدالة، تبعاً لهذا الموقف، بناء مركب من جهد المبدع ولعنه وإرادته ووعيه واختباره، وليست عبارة عن قطعة موقفية أو بتر لما هو محرم، أو تحديدات وتعريفات، تخالف السمة المتبعة، يباهي بها الحاضر القديم، وبلح على أن يسود على أشلائه، أو هي شكل من المشابهة والمماثلة، يكون فيها الحاضر مجرد تنويع على القديم، أو صورة لسبادة القائم القديم. فإن ناقدنا فيلسوفاً مثل "أرسطو" قد صدر عن أصالة ووعي بالكتابة ومعرفة جيدة بأصولها، واستمر تأثيره جلياً في مناهج النقد الحديثة ومصطلحاتها، ولم ترفض هذه المناهج أو تلك، وهي تراجع نقدياً آراءه وأفكاره لكونه يونانياً قديماً.

إن النقد الغربي الحدائي بمناهجه المختلفة، لم يشهد كل حدائته واستمراره وحريته على قاعدة الاختلاف مع التراث اليوناني أو الروماني، انطلاقاً من الحلول الآتية، بل إن النظرة الحضارية لهذا التراث العربي دفعت لأن يوظف أدواته في إعادة قراءته قراءة جديدة، هي قراءة للتوظيف لا للنقد فحسب، فالتراث تجربة قومية تتكشف وتنوع، لتصبح تجربة إنسانية راقية، ولا سيما إذا تم تخليصه من هيمنة السطحية والانطباعية.

لقد بدا النقد الغربي الحدائي يتجه إلى دراسة الإبداع بما ينطوي عليه من طاقات، سواء من حيث كون هذا الإبداع بنية مستقلة ونظاماً قائماً، أو لأنه يكشف عن أحوال نفسية أو مقامات اجتماعية وسياقات تاريخية ومرجعيات فكرية وإنسانية أو بالتركيز على الجماليات

لصوتية والدلالية، أو التركيز على الشاعر لأنه يقول لا، لأنه يفكر كما يرى "جان كوهن"،
و المتابعة الدقيقة لتحويلات الكتابة، مثلما حدث في الشعر الجاهلي، فإن القرآن الكريم أرسى
دعائم الحداثة، لما وجد الشاعر نفسه يكتب في موضوعات جديدة ومضامين لا عهد له بها.

إن الناقد العربي - وهو يعنى نقائه بالمتوج العربي نظرية وتطبيقا، وبمناى عن
مشكلات العصر - آثار أيضا أن يقدم حوارا نقديا بين التراث الإبداعي والمناهج النقدية
للمعاصرة، ليوصل هويته وشرعيته، دون أن يكون غرضه العميق والبعيد، ترسيم آثار القدامى في
النظم، ولا يعنى ذلك في المقابل أن التقاد المحدثين قد تواضعوا على إعادة قراءة التراث بأنماطه
الخطائية، لأن هناك من يصرّ على القطعة المعرفية والنقدية بين التراث والحداثة، وأنه حان
الأوان لتعظيم الأوثان القديمة، ومنهم من أساء استخدام مصطلح الجدة والقدم فلا يفرّق
بالحداثة التراثية ويدعو إلى الإحجام عنها، ويعتقد أن تسوية الجديد، بل الاندثار بطعمه
الشهي، لا يكون إلا بزوال القديم، كأن الحداثة فعل طارئ على الفكر العربي الحداثي.
فالتجديد في منظوره: "الأخذ بالجديد الذي لم يعرفه الأقدمون عندنا، واستخدام هذا الجديد
استخداما فنياً واعياً مبدعاً". وهناك من الباحثين من أحصى مشروعات مختلفة لقراءة التراث
والحداثة، كما فعل "محمود أمين العالم"، الذي تشبّع للمشروع الاشتراكي وقال إنه مشروع
عقلاني، بديل عن المشروعات الأخرى كالتوفيق والسلفي والقومي والبرالي.

إن تطبيقات المناهج النقدية الحداثية على التراث متنوعة ومتعددة تنطلق من نقد
العقل العربي، وتفرض عليه إجراءاتها النقدية والفكرية، لإظهار مدى الساق كل ذلك مع أبنية
الوعي التراثية أو تعارضها معه. وهل أن مصر هذه المناهج في البيئة العربية متعلق بالزامية
العودة إلى ما أنتجه خطاب الروائيين الإبداعي لكي لا تمت بأنها غطية ومنطرفة، وإبقاء لمة
التواصل قائمة. وما موقف المثقف وموقفه وخبرته، ضمن العلاقة القائمة بين التراث والمناهج
الحديثة؟ وهل تتيح ترجمة المصطلح الغربي - كتجديد للمعرفة، لا يتحكم فيه الذوق في تحديد
وظائفه. والمصطلح يقود الباحث إلى كشف الحقائق والمشكلات الجوهرية - لهم هذا التراث أم
تعدّ إشكالياته؟ وهل الحداثة بديل منهجي لقراءة التراث؟ وهل هي قصة أم إشكالية، كما
يسأل "عبد الله الغدامي". فإن المناهج النقدية الحالية تفقد فعلها في حال إقصائها للوعي

بالتراث، هذا الوعي الذي تشدد فيه خصوصيات الحداثة، إنها: "الفعل الواعي أخذا بالجوهرية
الثابت وتديلا للمغير المتحول"¹². إن المناهج النقدية الحداثية، في معارضتها المتباينة للتراث
النقدي العربي، قد عادت إلى الص الإبداعي التراثي وقراءته قراءة مخالفة، حتى، وإن لم يخل
بعضها من التمسك في إصدار الأحكام النهائية. وهناك قراءات أخرى في الموقف من التراث،
تخصّص لها "أركون" و"الجاري" و"جابر عصفور" و"مخالدة سعيد" و"حسين مروّة"، وغيرهم،
تناقشوا فيها إشكالية التراث اصطلاحيا وتأريخيا وضبطا.

- 1 - أبو بكر الصولي، أحوال أبي تمام، ص 14.
- 2 - المرجع نفسه، ص 14.
- 3 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 10.
- 4 - الموزعاني، الموشح ص 384.
- 5 - المرجع نفسه، ص 384.
- 6 - المرجع نفسه، ص 465.
- 7 - ابن الأثير، المثل السائر، ج 2، ص 61.
- 8 - القاضي الجرجاني، الوصافة، ص 33-34.
- 9 - المرجع نفسه، ص 29.
- 10 - يطر: الميرد، الكامل، (المهرمت).
- 11 - يطر: المرجع نفسه، ص 3.
- 12 - يطر الخاطئ، البيان والبيان، ج 1+2، ص 2.
- 13 - ابن خلدون، المقدمة، م 1، ص 1070.
- 14 - أدونيس، فاتحة لنهاية القرن، ص 213.
- 15 - المرجع نفسه، ص 340.
- 16 - أحمد هيكل، ثورة الأدب، ص 29.
- 17 - عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، ص 11.

الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي

إبراهيم سعدي

جامعة تهزي رزو

ينتمي الخطاب الروائي إلى الظواهر الجمالية، وعلى هذا الأساس، وكما يؤكد البر
مبي فإن جوهره لا يتصل في مضمونه الفكري أو الديني أو الأخلاقي أو في كونه أداة من
أدوات تغيير الواقع، كما يرى جان بول سارتر أو أتباع الواقعية الاشتراكية أو أفلاطون.
فعظمة شكسبير لا تبدى في ما قدمه للبشرية من أفكار، لأنه لو قيس على هذا الصعد بما
قدمه أي فيلسوف، ربما بدا لنا ضحلا. إن عظمته تكمن في ما جاء به على صعد خطاب
نوعي، هو الخطاب الأدبي، خطاب له خصوصيته، يحقق فعالته وجوهره من خلال ما ينتجه من
انفعالات وأحاسيس وعواطف في نفس المتلقي بواسطة استخدام جمالي للغة. وبالطبع فإن هذا
الخطاب النوعي لا يقدم أفكارا أو معلومات، ولكنها لا تخطى بامتياز خاص أو بأولوية ما مثلما
أنها لا تعد مقياس القيمة. أما الظاهرة الفلسفية فهي تنتمي إلى مجال الظواهر الفكرية والمعرفية،
لكنها تختلف عن تلك التي نحصل عليها بواسطة العلم في كونها اجتهادية وغير يقينية. وهي غير
يقينية لأنها تتناول موضوعات لا يمكن إخضاعها للملاحظة والتجريب، ولذلك نحلى عنها
العلم. وهذه الموضوعات يمكن تلخيصها في البحث عن الملل الأولى للوجود وعن دور
الإنسان وغايته في الكون... ولأن الخطاب الفلسفي خطاب فكري فإن ذلك أمر يجعل
مضمونه خاضعا لمعيار الصدق أو الكذب، بينما الخطاب الأدبي بوصفه ينتمي إلى عالم الجمال
ينطق عليه معيار الذوق. لهذا تسري عليه المقولات والأحكام الجمالية كان نقول عنه إنه "جيد"
أو "رائع"، أما أنه صادق أو كاذب فلا. إن النص في الخطاب الأدبي لا يقدم نفسه
بوصفه ناقلا لحقائق بل بوصفه عملا خياليا بهذه الدرجة أو تلك.

الاستراتيجية اللغوية في الخطابين:

المظهرة الأدبية، خصوصاً كما تتجلى في القصة والرواية والنص المسرحي، تعتمد على لغة غزيرة على الشخصيات والتعويض والتحديد، أي تميل إلى تمثيل (بفتح الياء وتشديده) منبه في مظهره وبهذه الدرجة أو تلك، للواقع كما يتكون في وعينا المباشر، اليومي، السابق على كل تجريد، على كل فصل بين الوجود والماهية، بين الشيء ومفهومه. فعالم الخطاب الروائي هو عالم عيني، محسوس، شبه بما نخبره في الحياة، خارج النص، ولذلك كانت لغة الرواية حية، تنبئ لنا الشعور الواهم بحقيقة الواقع المسرود. ذلك أن دروستوفسكي، مثلاً، لا يتحدث عن الإنسان كمفهوم عام، مجرد، بل عن راسكولنيكوف أو عن إليوشا كرامزوف. كذلك الأمر عند سرفانتيس أو عند غيره من الروائيين، سرفانتيس يتحدث عن دون كيخوط دي لامش وعن تابعه مانشو بانشا، وليس عن الإنسان عامة. الشيء الذي يمنع هذه الشخصيات في أذهانتنا وجوداً حسيار بما يفوق في قوته وتأثيره وجود الأشخاص الحقيقيين. إن اللغة الروائية هي لغة محاكاة للحياة، لكن دون أن يعني ذلك أن خطابها هو بالضرورة محاكاة للحياة الموجودة خارج النص، بل أيضاً إنتاجاً لحياة أخرى بهذا القدر أو ذاك داخل النص نفسه فالرواية هي أيضاً منحى لإعادة إنتاج الحياة بواسطة تقنيات الكتابة السردية وبواسطة اللغة. وبهذا المعنى فقط يمكن اعتبار اللغة الروائية بدورها تجريداً إذ أنه لا يبقى من الوجود الحسي والخفي حين تشكله كص سردى سوى اللغة ذاتها. فالوجود كص غير الوجود كشيء علوي.

وعلى صعيد الوظيفة، لا تؤدي اللغة في الخطاب الأدبي دور الوسيط بين النص والمتلقي فقط، بل تبلغ نفسها أيضاً بوصفها تشكيلاً جمالياً لذاتها. فالأديب لا يتعامل مع اللغة كمجرد أداة تبليغ، بل يحرص على أن يستعملها استعمالاً نوعياً يجعلها تضيف قيمة إضافية لمنسوبة على الخطاب. أي أن اللغة، كأسلوب يتميز بجماليات معينة، هي أيضاً مضمون وموضوع الخطاب الروائي وليست مجرد وسيلة أو أداة تبليغ. إن الوظيفة المميزة للغة في الخطاب الروائي والأدبي عموماً تفسر لماذا صنع الأسلوب شهرة بعض النصوص ولماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نص متميز من هذا الجانب. وعلى أساس هذا الاعتبار يرى البريمي أن كمية القول قد يكون أهم من القول نفسه في الخطاب الأدبي^٤. وفي هذا السياق أيضاً يرى أتياع المدرسة الشكلانية بأن "الفارق بين الأدب وما ليس أدباً لا ينبغي البحث عنه في

الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينبغي البحث عنه في كلية العمل.^{١٠}
ونتيجة لذلك يرون أن الأدب فن لغوي.

أما اللغة في الخطاب الفلسفي فليس لها ذلك المقام المتميز الذي تحظى به في الخطاب الأدبي، ولذلك لا تساهم في تحديد القيمة، فهي من الناحية المبدئية محايدة جماليا، ذلك أن وظيفتها الأساسية هو إحداث التوصل الأمين للفكرة دون أي طموح إلى أداء وظيفة أخرى مستقلة عن وظيفة التبليغ. لهذا لا نجد في الخطاب الفلسفي مسألة بين لغة النص ودلالاتها. هنا لا نجد محاكاة للحياة أو إيهام بها، فلا يوجد زمان أو مكان محددان أو حدث وأشخاص معينون يمرون بتجارب. هنا لا توجد - في الغالب - غير الأفكار التي يراود تليغها، فالخطاب الفلسفي هو خطاب تجريدي، وبالتالي يتسم بالشمولية، فالنص الفلسفي، مثلا، لا يتحدث عن زيد أو عن عمر، بل عن الإنسان عامة، عن ماهية الإنسان وجوهره، مما يقتضي تجريده من الزمان والمكان ومن الشخص عبر صفات غير مشتركة بين جميع أفراد البشر كالطول والقصر، الثقافة واللون، الفنة والطقة... وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار المعنى الذي تكون فيه اللغة الروائية بدورها تجريدية، تصبح لغة الخطاب الفلسفي بمثابة تجريد التجريد.

غير أن الاختلاف اللغوي بين الخطابين لا يعبر عن اختلاف أنطولوجي، بين الفردي والعام، بين المحسوس والمجرد، بين الشيء ومفهومه. فراسكلينكوف وإيليوثا كرامزوف أو دون كيشوط يحملون خصائص شخصية فردية ثقافيا وجغرافيا ونفسيا وتاريخيا وجسمانيا، لكن أيضا صفات يشتركون فيها مع بقية البشر في كل زمان ومكان، وهي تلك الصفات التي يعبر عنها مفهوم الإنسان. كل وجود فردي يضم ما هو عام. كل وجود عيني، خاص، يتضمن مفهومه. موت زيد أو عمر فيها موت زيد أو عمر والموت بصورة عامة.

إن أساس خصائص اللغتين تميل إلى طبيعة الخطابين، فهي جمالية في الرواية والتجريدية في الفلسفة، الشيء الذي يحدد كذلك وظيفة اللغة داخل كل من الخطابين. إن احتمال ما هو عيني وفردي على الخاص وفي آن واحد على العام هو الذي يفسر قابلية اللغة الروائية والأدبية بصورة عامة، وهي لغة الوجود الحسي، على الاستخدام في الخطاب الفلسفي ذي اللغة القائمة على استخدام المفاهيم، كما يتجلى ذلك في بعض القصص والروايات ذات المنحى الفلسفي أو

حتى في الشعر. لكن الخطاب الروائي لا يستطيع من فاحيته استخدام اللغة الفلسفية بسبب افتقار المفهوم والعام للبعد العيني والفردى، أي بسبب ضحالة وجوده بالنظر إلى تجرده من الزمان والمكان والتاريخ ومن بقية مقومات الوجود الفعلى الذي لا يتحقق إلا في الوجود الفردى.

وقد يتوفر العنصر الجمالى في لغة الخطاب الفلسفى، كما في نصوص أفلاطون مثلاً أو عد نيتشه، ولكن ذلك لا يضى عليها قيمة إضافية. فاللغة في الخطاب الفلسفى لا تملك في حد ذاتها قيمة مستقلة عن وظيفة التبليغ والتوصل، مما يجعلها أحادية البعد. وإن أرقى تحقق للغة في الفلسفة هو التطبيق مع المضمون المراد التعبير عنه وتبليغه. فالقول في الخطاب الفلسفى أهم دائماً من كيفية القول.

إشكالية الدلالة في الخطابين:

العلاقة بين الدال والمدلول في الخطاب الروائى وفي الخطاب الأدبى عموماً هي علاقة مفتوحة، تترك المجال واسعاً للتأويل من طرف الناقد والقارئ بصورة عامة، مما يجعل منهما مشاركين في إنتاج الدلالة داخل النص. لمؤلف النص الروائى لا يملك حق احتكار سلطة تحديد معناه ودلالته، كما لا يحظى الخطاب الذى قد يبلوره حوله بالأولوية أو بالحسم. ولهذا فإن الروائيين والأدباء عموماً كثيراً ما يستفيدون في فهم نصوصهم من آراء ودراسات غيرهم سواء كانوا دارسين أو مجرد قراء. وهكذا نجد نجيب محفوظ، مثلاً، يشكى من غياب مثل هؤلاء الدارسين في النقد الأدبى العربى قاتلاً: "النقد الذى يتناول الأدب من الداخل نادر، على الأقل عندنا. نقد من هذا النوع يساعدنى على جعل أعمالى مدركة من جانبى".⁶ إن الكون السرودى التخيل الذى ينتجه الروائى، وهو كون يتميز عادة بالتعقيد والتشعب، يتضمن دلالات قد تكون مجهولة من المؤلف ذاته. يقول الآن روب غريي بهذا الصدد: "إن عمل الروائى (...) هو دوماً عمل معقد وغامض، أو (...) هو بحث متواصل. لكنه بحث عن شيء لا يعرف كنهه".⁷ ولهذا فإن الذى يكشف هذه الدلالة هم الدارسون والباحثون والنقاد، مثلاً يكشف الباحثون والعلماء المعاني في ميادين أخرى كالطبيعة والفيزياء والاجتماع... ويصنف الآن روب غريي في هذا المعنى: "... يستطيع العالم النفسى أو الفيلسوف الميتافيزيقى اتخاذ

رواياتنا حفلا لأبحاثهما، مثلما يستطيع السراشي (بالمعنى العام للكلمة، أي الذي يهتم بحياة المدينة) أن يعثر فيها على مواقف تؤيد تحليلاته.⁸ وحتى حينما يحدث للكاتب أن يحدد أهدافا دلالية واضحة يسمى إلى تجسيدها بواسطة نصه الإبداعي، فإن هذه الدلالة قد تفلت منه في نهاية المطاف. لهذا يؤكد لوسيان غولدمان بأنه: "يحدث في أغلب الأحيان أن اشتغال الكاتب بالوحدة الجمالية تقوده إلى كتابة عمل تشكل بنيتة الشاملة، حين يترجمها القدر إلى لغة مفهومة، رؤية مغايرة بل ومعارضة لفكره ومعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر هذا العمل".⁹ وهذا يعني أن الروائي يقدم عملا منجزا من الناحية الجمالية، إلا أن الدلالة تظل في حالة الكمون أو في حالة المادة الخام داخل النص، يستخرجها ويكشفها محتصون يملكون الأدوات الإجرائية التي قد لا يتولر عليها المؤلف ذاته. ولذلك نجد دائما أن تحويل الخطاب الروائي والأدبي عموما إلى دلالات كان دائما من عمل غير الأدباء. ففرويد هو الذي لمر علاقة هاملت بوالدته وبعده بعد مقتل أبيه كجبل لعقدة أوديب وكذلك قتل أوديب لأبيه في عمل سوفوكل. وعلى ضوء نفس العقدة لمر مؤسس مدرسة التحليل النفسي رواية الإخوة كرامزوف لدوستوفسكي. نفس الشيء يمكن قوله عن الدلالات المستخرجة بواسطة أدوات إجرائية أخرى. لكن من الصعب القول بأن شكسبير أو سوفوكل كان لديهما معرفة بهذه العقدة التي تشكل أهمية رئيسية في علم النفس التحليلي. نفس الشيء يمكن قوله عن الدلالات المستخرجة بواسطة المنهج السوسيولوجي أو غيره، فإذا كانت أبحاث لوسيان غولدمان السوسيولوجية قد قادت إلى القول بوجود ارتباط بين الشكل الروائي والبنيات الاقتصادية، فإنه من المشكوك فيه أن يكون - مثلا - تولستوي أو دوستوفسكي قد حذرا وجود مثل هذه الرابطة بين أعمالهما الروائية وبنيات التبادل والإنتاج من أجل السوق التي يتحدث عنها الباحث الماركسي.

إن عملية تجريد ما هو عيني وخاص ومحدد في الزمان والمكان داخل النص الروائي لتحويله إلى مفهوم عام إجراء لا يضطلع به الروائي، بل النقاد والدارسون. لقد تحدث فلوير عن مدام إيمان بوفاري، لكن عملية التجريد والانتقال من الشخص والمحدد إلى المفهوم عام، أي من شخص "إيمان بوفاري" إلى "البوفارية" قام بها النقاد والباحثون. نفس الشيء يمكن قوله عن عملية الانتقال من "دون كيشوط" إلى "الدون كيشوطية" ومن "صاد" إلى "الصادية" ومن

كانكا" إلى الكافكاوية... غير أن نظرية التلقي واسرائيلية التفكير تذهبان إلى ما أبعد من هذا حين تقولان بغياب القصدية في العمل الأدبي، أي خلوه من أي هدف دلالي يرمي إليه المؤلف، ولهذا قال رولان بارت ب "موت المؤلف". كما يؤكد الاتجاهان اللغويان على لا نهائية الدلالة في النص الأدبي وعلى أن القاريء هو مصدرها ومستجها الوحيد. وإذا كانت البسوية تشرك مع التفكيرين في قولهم بموت المؤلف إلا أنها لا تلي الدلالة عن النص إذ أن اسرائيليتها كانت البحث في الآليات العاملة في النص قصد الوصول إلى المعنى. وعلى خلاف التفكيرين وأتباع نظرية التلقي يقول النقد الجديد بوجود معنى داخل النص وهو معنى مطلق ونهائي، وإن كنا نجد في هذه المدرسة النقدية أيضا ما يتضمن مفهوم موت المؤلف، لكن لا يعني عندها فقط تناول النص بمعزل عن المؤلف، بل بمعزل عن أي عامل خارجي، بما في ذلك القاريء والظروف الاقتصادية والاجتماعية.

أما في الخطاب الفلسفي فإن الدلالة تشكل جوهر اشتغال الفيلسوف. إنها ليست مجرد بعد من أبعاد الخطاب كما في الخطاب الأدبي، بل هي النص كله. لهذا يرى بلانشو بأن الفلسفة لا يمكنها أن تكون أي شيء آخر سوى ما نقوله.¹⁰ ويمكن للدلالة هنا أن تغير لبوسها اللغوي، أي أن يقال بكيفية أخرى، دون أن يؤدي ذلك إلى تغير فيها، بالنظر إلى حيادية اللغة الفلسفية جالبا، بينما لا يمكن في الخطاب الأدبي إحداث تغير في اللغة، أي استعمال كيفية أخرى في التعبير، دون أن تنجر عن ذلك قيمة جديدة ودلالات أخرى، أي دون أن نكون أمام نص آخر. إن نص الخطاب الأدبي من هذه الناحية هو نص مفرد، لا يقبل التكرار. أما نص الخطاب الفلسفي فإنه يمكن تكراره، لأن الأسلوب ليس هو ماهيته، بل الدلالة التي يمكن التعبير عنها بأكثر من كيفية. ولهذا يرى بلانشو بأنه لا يهم كيف نقول الفلسفة ما نقوله.¹¹ نحن نعرف - مثلا - أن صقراط لم يترك لنا نصا فلسفيا مكتوبا، وكون لفلسفته نقلت إلينا عبر لغة الفلاطون أمر لا يدفع إلى لسبها إلى تعليله الدائع العيب. أما في الخطاب الروائي فلا يمكن المساس باللغة دون أن نكون أمام نص آخر. هنا من المهم بمكان كيف تقول الرواية ما نقوله.

تكون الدلالة في الخطاب الفلسفي عارية، مكشوفة، لأن لغتها شفافة، مباشرة، لا توجد مسالة تبعدها عنها، وإن كانت من ناحية أخرى لغة مختصة، تتطلب تأهلا. أما في الرواية ولي

الأدب عموماً، فإن اللغة على صعيد البعد الدلالي تخفى أكثر مما تكشف، لأن الماهية أو الفكرة العامة هنا لا تزال رهينة الوجود الفردي المحسوس المعطى للوياً.

وبالنظر إلى كل ما ذكر بصدد الدلالة في الخطاب الفلسفي لا يتوقع أن يصدر من الفيلسوف كلام كالذي قاله نجيب محفوظ حين اشتكى من غياب دراسات تساعد على جعل أعماله مدركة من جانبه. إذ لا يتصور أن يعلن فيلسوف عن حاجته إلى أن تكون أعماله مدركة من طرفه.

فإذا كان بوسع عدوت يومان أن يقول وهو يتحدث عن دور متلقي النص الأدبي بأن: "القاريء هو إلى حد ما المبدع المشارك لا للنص نفسه، بل لمعناه وأهميته وقيمه"¹² فإن القاريء، في الخطاب الفلسفي، لا يساهم في إبداع المعنى وإن كان بالإمكان التسليم أن له دوراً في تحديد أهمية وقيمة النص. فضبط المعنى مسئولية المؤلف وحده في الخطاب الفلسفي. وكذلك لا يتصور إزاء الخطاب الفلسفي تطبيق مفولتي غياب القصدية أو موت المؤلف اللتين يقول بهما التفكيريون وأنباع نظرية التلقي. فلا يموت المؤلف في الخطاب الفلسفي، لذا تبقى أعماله بما تتضمنه من محتويات دلالية مقصودة ومدركة تسمى باسمه مثل الكانطية والهيغلية والماركسية أو تحمل دلالتها عنواناً لها كالظاهراتية والوجودية والسفسطائية... لهذا يرى بلانشو بأن "إنتاج الخطاب الفلسفي هو إنتاج اسم"¹³ إن حقوق المؤلف إن جاز التعبير محفوظة في الخطاب الفلسفي. ولذلك لئلا ندرك المتكلم في هذا الخطاب. إنه الفيلسوف، صاحب النص. أما في الرواية حيث المتكلمون والفاعلون يتميزون بالتعدد لئلا لا نستطيع أن نعرف على وجه اليقين أياً منهم يتحدث باسم المؤلف أو حتى إن كان أحدهم يعبر عن وجهة نظره أصلاً. إن النص في الخطاب الروائي يقدم نفسه مستقلاً عن مؤلفه، وإذا ما أدرج هذا الأخير نفسه داخله يفعل ذلك عادة متكرراً في شخصية من شخصيات النص حتى لو كانت من غير جنسه كما فعل فلوبيير حين تنكر في شخص بطلته مدام بوفاري. أما في الخطاب الفلسفي فإن النص يعبر عن وجهة نظر صاحبه بلا مواربة. لكن كل هذا لا يعني القول بأن الفيلسوف يدرك كل شيء يحيط بالخطاب الذي أنشأه إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الوظيفة الإيديولوجية للفلسفة انطلاقاً من نقد ماركس أو لأغلبية اللاشعور الذي وإن كان يفعل في الخطاب الأدبي أكثر، مما حدا بفرويد إلى تطبيق نظريته بالدرجة الأولى على النصوص الأدبية، لئلا ليس من

محل القول بأن الخطاب الفلسفي ليس من الموضوعية بل منحة تجعله، مثل العلم، بجأى من
 العوامل الذاتية. لا شك أن الذاتية هي في الخطاب الروائي، والأدبي عموماً، القوي منه في
 الخطاب الفلسفي الخاص أكثر لولادة الوعي، لكن ذلك لا يفسد بالضرورة تلك الموضوعية
 التي لجودها من كل ذاتية وعصومية ومحلية. بيد أن العلم وحده في الحقيقة يملك طابع العالمية
universel. وعندما نتحدث عن محيط الخطاب الفلسفي لئلا نفقد العوامل الخارجية
 الموحدة خارج النص، تلك التي قد تفلت من إدراك الفيلسوف وتزوع عنه وهم الموضوعية
 والعالمية وتربطه في نهاية المطاف بالتاريخ وبالخرافا، هو الذي يصور إلى التجرد منهما بحثاً عن
 اليقين والمطلق. لكن الفيلسوف يبقى سيد النص في حد ذاته، لا تفتيح علاقته به، ولا يقل أي
 إساءة لقراءة. يمكن أن نصرب مثلاً عن ذلك برسالة ألتزر إلى جوزيف بلوخ سنة 1881،
 حيث يعصم ما تعرضت له أفكاره وأفكار زميله ماركس من إساءة لقراءة، قائلاً: "طفا
 للمفهوم المادي للتاريخ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج في
 الحياة الحقيقية. ولم أقرر أنا أو ماركس شيئاً سوى ذلك. ولذلك، إذا شوه البعض ما قلناه
 زاعماً أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد الحاسم، فإنه يحول ما قلناه إلى عبارة بلا معنى،
 مجردة وغير معقولة".¹⁴⁰ ولو أن ابن رشد أساء لقراءة أعمال أرسطو لما استحق لقب المعلم
 الثاني ولما احتل تلك المكانة المعروفة والمرموقة في تاريخ الفلسفة بوصفه شارحاً لأرسطو. هنا
 يسري مبدأ الأمانة والوفاء للنص الذي يفرض اتباع نظرية التلقي والتفكيكون القائلون بأن كل
 قراءة هي إساءة لقراءة. هنا لا يملك المتلقي حرية التأويل الناجمة عن القول بغياب القصدية.

الشكل في الخطابين:

لا يملك الشكل في الخطاب الفلسفي أي خاتمة ذاتية، مستقلة، خارجة عن خدمة
 المصنوع، مما يعني أن وضعته ووظيفته لا يختلفان عن حال اللغة ووظيفتها داخل هذا الخطاب.
 بل إن الشكل هنا لم يخط من اللغة، لغة مكتملة باعتبار أنها تساهم في أداء دور التبليغ بأصغاء
 المرشد من الشغالية والوضوح والدقة والطام على المادة لتحقيق التوصل إلى الآخر، أي حتى
 يحدث بعدد هذا النص تطابق بين وعي وعيون، وعي الفيلسوف ووعي المتلقي. وإذا كان الشكل
 هنا لا يعمل قيمة إضافية في حد ذاته، فعلى أنه عنصر لا غنى عنه لوجود الخطاب، إذ أنه دونه

تسود العرضى والعمدة داخل النص، معطلاً تحقق الدلالة وتجليها، مما يكشف مرة أخرى مهمة كلغة تكميلية ودوره التوصلية.

إن الشكل الأساسى، أو الرمضى إن جاز التعبير، للخطاب الفلسفى هو الشكل الثرى وقد أوضحنا أن لغته تقوم على التجريد، فالثر الفلسفى إذن هو ثثر تجريدى أى إنه يعبر عن الأفكار وليس عن الموجودات والأفعال المعنية، الفردية والمخصوصة المحددة مكاناً وزماناً كما فى الخطاب الروائى عادة. إلا أن التجربة تظهر لنا فى آن واحد بأن الثابت فى هذا الخطاب هو المضمون وليس الشكل، باعتبار أن هذا الأخير قد يتخذ عدة أشكال تعبيرية، فقد يكون له موسيقى ووزن وقافية وشئى الاستعارات البلاغية، أى أن الخطاب الفلسفى قد يتخذ شكل القصيدة كما عند - مثلاً - أبى العلاء المبرى، مؤسس "الشعر الفلسفى" كما يرى طه حسين. أو شكل القصة كما عند ابن سينا فى رسالة الطير أو سلامان وأيسال، أو كما عند ابن طفيل فى "حي بن يقظان". وفى هذه الحالة لا تكشف الدلالة عن نفسها وهى فى حالة عراء، أى بطريقة مباشرة وشفافة، كما هو الأمر عادة فى الخطاب الفلسفى، بل متخفية خلف الرمز، مما يستدعى النظر إلى ما وراء الكلمات وإلى ما وراء النص، أى إلى التأويل، مما يعنى أنه إذا ما أردنا الوصول إلى الدلالة الفلسفية الكامنة، فلا مناص من استدعاء اللغة الأصلية المتخصصة لتشرح اللغة (الأدبية هنا) الموطقة تحت تأثير استعارة شكل يميز خطاب آخر. وهذا يعنى أن الشكل الأدبى وإن كان بالإمكان توظيفه للتعبير عن مضمون فلسفى، إلا أن هذا المضمون لا ينكشف إلا بعد تخلصه من شكله الأدبى وذلك بإعادته إلى لغته الأصلية. هكذا يفعل مثلاً محمد غنيمى هلال حين يشرح رموز قصة "سلامان وأيسال" لابن سينا، فيكتب بأن: "سلامان مثل للنفس الناطقة، وأيسال للعقل الظرفى المرقى فى درجات الكمال عن طريق العرفان، وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب..."^{١٥} وهذا الفهم والتأويل لا يتأتيان إلا بوجود خطاب مرجعى سابق. فأسطورة أهل الكهف عند اللاطون لا يمكن تأويلها طبقاً لفصدية مؤلفها ما لم نرشده بنظريته حول المثل. وهذا يعنى أن النص الجديد هو فى الحقيقة إعادة صياغة لنص أو نصوص سابقة أعطى لها شكل جديد مستعار من خطاب آخر. ودون وجود هذا النص السابق المرجعى يكون النص موضوع التأويل عرضة لمضاعفات مقولة "موت المؤلف" من انفتاح الدلالة وإساءة القراءة. ذلك أن الخطاب المكتسب هويته فى هذه الحالة

اعطالاً من الشكل الذي استعاره باعتبار أن هذا المنصر (الشكل) هو عنصر مؤسس لهوية نوعية، ألا وهي هوية الخطاب الروائي. أما هوية الخطاب الفلسفي فهي لا تقوم على الشكل، بل على مضمونه.

إن الشكل الأدبي إذا ما دخل مجالا آخر، حوله إلى أدب، مغيرا سلم قيمه الخاصة به كخطاب نوعي وكذلك طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون لديه. ذلك أن الشكل الجديد المستعار سيدخل حينها في نوع من التآلف مع المضمون الفلسفي للنص، يفقد هذا الأخير، بوصفه خطابا فلسفيا، سيادته الطبيعية على الشكل، إذ يتحول هذا الأخير من وسيلة في خدمة الدلالة إلى غاية في ذاته، يقدم نفسه ويستلقت النظر إليه، وذلك لما يحتويه الشكل في الخطاب الأدبي من سحر وإغراء بضمنهما الأسلوب والبناء وسحر الحكى. ولهذا يصبح من المشروع التساؤل، مثلا، عما إذا كانت قصة "حي بن يقظان" قد ضمنت لنفسها الخلود والشهرة بوصفها عملا أدبيا أم بوصفها عملا فلسفيا. والمؤكد أن تأثيرها كخطاب فلسفي أقل وضوحا من تأثيرها في الثقافة العالية (الأدب، القصص المصورة، السينما...) ¹⁶ من هنا نفهم رفض استخدام الشكل الأدبي من طرف الفلاسفة عموما، فالشكل الأدبي يجعل الخطاب الفلسفي يتعامل ليس مع الماهية، مع "الحقيقة المشتركة" بل مع الوجود المعنى المباشر، المحسوس والملموس والفردى، أي مع عالم المظاهر، وبحوله من خطاب مباشر، شفاف دلاليا، إلى خطاب يقوم على السرد والحكى. أي أن الفلسفة تتحول هنا إلى شكل من أشكال الأدب.

وقد كانت الفلسفة الوجودية هي التي بلورت الأساس الفلسفي الذي يقوم عليه استخدام الشكل الأدبي في الخطاب الفلسفي. تقول ميرتون دو بولوار وهي تتحدث عن الفلاسفة الذين يرفضون اعتماد الفن كأداة للتعبير في مجاهم بأن هؤلاء: "يفضلون الماهية على الوجود، ويحتفرون المظهر بوصفه دون الحقيقة المشتركة، وأما إذا عرفنا أن المظهر نفسه حقيقة وأن الوجود إنما هو حامل الماهية، وأنه لا سبيل إلى فصل الابتسامة عن الوجه الباسم، ومعنى الحدث عن الحدث نفسه، فلا بد لبياننا الفلسفي من أن يعبر عن نفسه من خلال اللمع الحسية والبارق المادية التي تبتث من العالم الأرضي نفسه. وتبعا لذلك، فإن التفكير الوجودي لا يريد أن يعبر عن نفسه من خلال البحوث الفلسفية والدراسات الفنتولوجية لحسب، بل هو

يلتجى أيضا إلى الروايات والقصص والمرحيات يلتمس فيها تعبرا حيا خصبا عن شتى تجارب
الإنسان الوجودية بوصفه موجودا ميتافيزيقيا¹⁷.

إن نقطة التماس بين خطاب الفلسفة الوجودية والخطاب الروائي تميل إلى القطيعة التي
أحدثها سارتر مع المثالية بجعل الوجود سابقا على الماهية، والتحول بالتالي من الاهتمام بالجرد
إلى الشخص، من الإنسان كمفهوم عام إلى الإنسان كفرد، كتجربة عينية خاصة، أي كتجربة
فردية محددة في الزمان والمكان والظرف، لما جعلها تجد في الخطاب الروائي صالتها، باعتبار أن
هذا الأخير يقوم على تصوير مصائر وتجارب أفراد من "لحم" و "دم"، محددين زمنيا ومكانيا،
يعيشون ظروفًا معينة، يحملون أسماء خاصة بهم ولهم مميزات جسمية، نفسية وفكرية تميزهم.
فالرواية - مثلا - لا تتحدث عن الموت بصورة عامة، أي كظاهرة، بل عن موت فلان أو فلانة.
وكذلك الوجودية، فهي لا تعالج الموت كموضوع عام ومجرد، بل كتجربة فردية معينة يعانيها
زيد أو عمر.

وبشك الخطاب الروائي مع الخطاب الفلسفي في أن لغة كل واحد منهما هي لغة
ثورية، إلا أنها حية في الرواية، وتجريدية في الفلسفة، إلى جانب أن الرواية لا تستطيع التجرد
من الشكل الثوري، إذ لا يمكن، مثلا، أن تتخذ شكل القصيدة، بينما يمكن ذلك للفلسفة.
وعنل الشكل بمعناه الفني شرطًا ضروريًا لتحقيق الرواية هويتها. وهو هنا وسيلة وغاية في آن
واحد، بمعنى أنه بالإضافة إلى وظيفته كعامل يعطي حضورًا متميزًا للنص من خلال بنية ذاتية
تحدد كيانه الخاص سواء بالقياس إلى نصوص أخرى تنتمي إلى الخطاب ذاته أو بالقياس إلى
خطابات أخرى، مساهما بذلك في صنع الدلالة¹⁸ فهو أيضا موضوع نفسه، يستلقت النظر
إليه، كاللغة تماما، لما يتناول عليه الشكل هنا من خصائص مغرية في حد ذاتها، متصلة بالأسلوب
والتقنية والبناء والحبكة. بل إن المضمون في الخطاب الروائي تابع وخاضع للشكل بهذه
الدرجة أو تلك. ولهذا يرى ألبير ميمي بأن "الكيفية (...) تؤثر إلى درجة أنها تعدل محتوى
خطاب (الروائي)"¹⁹، كما أنه سبق وأن أشرنا كيف أن لوسيان غولدمان يرى بأنه يحدث في
كثير من الأحيان أن الكتاب الكاتب على الوحدة الجمالية يقوده إلى كتابة عمل لشكل بنية
الشاملة رؤية مغايرة بل ومعارضة لفكره ومعتقداته والنوايا التي كانت تحركه حين حور عمله.

ويمكن القول بأن الشكل الأدبي يملك نوعاً من العالمية لقدرته على احتواء مضامين
 خطابية الأخرى والتعبير عنها. وقد رأينا ذلك مع مضمون الخطاب الفلسفي، إلا أن الشيء
 نفسه يمكن أن يقال عندما يتعلق الأمر بالخطاب البيكولوجي أو السوسولوجي أو التاريخي
 أو الاقتصادي ... وهذه القابلية تعود، حسب وجهة نظرنا، إلى أن وحدة الوجود هي أكثر ما
 تتحلى في عالم الخطاب الروائي. فإذا كانت العلوم تقطع الوجود والحياة لأغراض منهجية
 معرفية إلى قطاعات متخصصة، منفصلة عن بعضها البعض، أي - مثلاً - إلى علم النفس وعلم
 الاجتماع وعلم الاقتصاد... فإن الخطاب الروائي يقدم عناصر هذه المجالات في تداخلها
 وتفاعلها وتشابكها الذي توجد عليه في الحياة الأصلية للبشر وكما تظهر في الوعي الذاتي
 المباشر للإنسان. إنه يقدم الحياة في وحدتها الطبيعية السابقة على كل تجريد وتصنيف وتجزئة.
 وحتى لغة الشريعة هي التي تقرب أكثر من غيرها من لغة الحياة اليومية للبشر. لهذا السبب
 وحدنا أن الفلاسفة الوجوديين حينما أرادوا العودة بفلسفتهم إلى الواقع لم يجدوا خيراً من
 الشكل الروائي، ولهذا أيضاً، أي بالنظر إلى قرب الرواية من الحياة كما يختبرها الوعي البشري،
 كان خطابها موضوع دراسة في الخطابات الأخرى، البيكولوجية، السوسولوجية، التاريخية
 واللغوية والفلسفية، الخ ... لقد كتب تينباتوف يقول: "إن الحدود بين الأدب والحياة غير
 واضحة".²⁰ غير أن الخطاب الروائي لا يمكن أن يتخذ من حياة البشر مادته الأولية دون أن
 يخضعها في آن واحد لشروطه بوصفه شكلاً لها له خصوصيته وقوانينه، وبالتالي دون قدر
 معين من الحياة لها. فالرواية من حيث هي خطاب تمثل هويته في طبيعة شكله، لا تسمى إلى
 أن تتحقق كمعرفة يقينية بالعالم وبالحياة، بل إلى أن تتحقق كتجربة جمالية بهما. ولهذا كان
 الوعي بالعالم على صعيد النص الروائي هو وعي نوعي، أعني جمالي، وذاتي في آن واحد. إن
 الشكل في الخطاب الروائي هو الذي يمنح الحياة كموضوع الصبغة الجمالية المرتبطة بفن
 السرد. فهو الذي يعطي للمضمون نصاعته وبروزه الأدبي إذا ما كان هو نفسه موفقاً، فنية
 النص في الخطاب الروائي لا تحيل إلى قصور في المضمون، بل في الشكل ذاته. ومن هنا أهمية
 وحتى هيمنة الشكل بوصفه مصدر الأدبية *littéralité*. ف"الفارق بين الأدب وما ليس
 أدباً لا ينتمي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، وإنما ينتمي البحث
 عنه في كيفية التمثيل".²¹ لذا تحدث لومبيان غولدمان عن قدرة الشكل على التعديل من

القصدية الدلالية للمؤلف، كما سبق القول. فالخطاب الروائي، إذ يتخذ الحياة مادته، يفرض عليها شكله مما يجعلها تكسب الصبغة الجمالية الخاصة بالنص السردي. فتجلى من خلال اللغة والأسلوب والتقنية والقالب الحكائي الذي يتخذ في العادة صورة انعدام التوافق والصراع بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة. وهذا ما يجعل أن الحياة لا تظهر في الشكل الروائي، على الصعيد الدلالي، إلا كمأساة بغض النظر عن أنها قد تكون مأساة مفتوحة أو نهائية أو مؤقتة، إذ أن بعض النصوص تنتهي بالانفراج.

فلسفياً يمكن اعتبار الرواية ظاهرة أساسية، فهي في بعد من أبعادها تقوم على تصوير الحياة والعالم كما يتبديان في وعينا. فالنص الروائي، في مكون من مكوناته، هو وعي بالعالم. وهذا ما يقربها من منطلقات الفلسفة الظاهرية. فبالنسبة لهذه الفلسفة، يوجد الواقع الخارجي فقط من خلال وعينا به وعد إدراكنا له، والمقصود بذلك عدم إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كياناً مستقلاً عن الوعي البشري. وقد طور أنواع الفلسفة الظاهرية، خاصة أعضاء "مدرسة جنيف النقدية" نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي وبأن النقد عملية شفافة متبادلة بين وعين: وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يتخلى ذهنه تماماً من ذاته حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف.

إن الحياة هي المادة المشتركة التي يشتمل عليها كل من الخطابين، الفلسفي والروائي. يقول محمد فتحي الشنيطي: "الفلسفة في حيويتها تتمثل في الدهشة والشك والقلق".²² وبعد أن يشرح مفهومي "الدهشة" و "الشك" يضيف: "وأهم جانب من جوانب الفكر الفلسفي الجياش بالحياة هو القلق، فالوجود الإنساني كما معنا وجود زمني تاريخي، لا بد فيه للإنسان من مواجهة ملايسات نهائية أي مواقف حاسمة لا حيلة له إزاءها. هذه الملايسات المثيرة للقلق هي الموت والألم والصراع والخطأ".²³ وهذه الموضوعات هي نفسها التي يشتمل عليها الروائي بالنظر إلى الطابع المأساوي للخطاب الروائي. لكن بينما يهدف الفيلسوف إلى فهمها من أجل الوصول إلى اليقين لتجاوز الدهشة والشك، يسعى الروائي داخل النص إلى التعبير عنها وإلى تحويلها من خلال لغة وشكل نوعين إلى موضوع جمالي ودلالي على نحو قد يزيد فيه الخيال أو ينقص. وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الفلسفة هي الكشف النظري للحياة بينما الرواية هي الكشف الجمالي لها.

ويرى أوستين وارين وربيك، وهما يتحدثان عن بعض الباحثين الذين يعتقدون أن
 لأدب "شكل من الفلسفة" إذ هو حسب رأيهم أفكار "يلفها الشكل" بحيث نجدهم يدرسون
 الأدب بفرض "استخراج الأفكار الرئيسية منه"²⁴ بأنه: "من المؤكد أن بالإمكان معالجة
 الأدب كوثيقة في تاريخ الفلسفة والأفكار، لأن تاريخ الأدب يوازي ويعكس تاريخ الفكر."²⁵
 ولقد وقف فريق من الباحثين الأمريكيين أنفسهم على دراسة الأدب من هذا المنطلق، فسموا
 مهتهم "تاريخ الأفكار". وقد دعا إليه إ. آر. ليفوي، مؤلف كتاب "سلسلة الوجود
 الكبرى"²⁶ حيث يتبع تدرج فكرة الطبيعة منذ اللاتون حتى شيلنغ مستقصيا هذه الفكرة في
 مختلف مجالات الفكر، في الفلسفة بمعناها الدقيق، في مجال العلوم، وفي اللاهوت، وخصوصا في
 الأدب. وإلى جانب هذا فإن جورج لو كاش يرى أن كل رواية تتضمن "رؤية للعالم"، وبالتالي
 للفلسفة. ومن الواضح أن اعتبار الرواية كنسطة من الفلسفة نظرة تركز بالدرجة الأولى على
 البعد المكروي المتضمن فيها.

لكن توجد آراء أخرى ترى أنه لا يوجد أي تطابق فلسفي مع الأدب كما يؤكد
 جورج بواس في محاضراته عن "الفلسفة والشعر"²⁷ فضلا عن أن تي. أس. إليوت يعتقد أنه:
 لا شكسر ولا دانتى قاما بأي تفكير حقيقي²⁸ وبالنسبة لبلاشو فإن الخطاب الفلسفي "لا
 يفهم مسافة بينه وبين الأدب الآن فقط، بل دائما".²⁹ لكن رأي دريدا يبدو أقرب إلى الصواب
 حين يؤكد بأنه لا الأدب يمكن اختزاله إلى فلسفة ولا الفلسفة إلى فن عموما، دون أن تعني
 عدم إمكانية الاختزال هذه في آن واحد أنه توجد على نحو مؤكد حدود تفصل بصورة طبيعية
 بين الخطابين، الأدبي والفلسفي. ولا ريب أن المطابقة بين الفلسفة والأدب لن نخدم هذا
 الأخير، لأن الأدب في هذه الحالة لن يكون إلا فلسفة من الدرجة الثانية بالقياس إلى الفلسفة
 بمعناها التقني.

المراجع والمواضع:

1- نعتقد هنا على تعريف بنفيس للخطاب بأنه " كل مقول يفرض منكنا ومنمنا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما". والمقول في استعمالنا هذا مرادف لمعنى النص، كما عند غريغلس.

2-Albeert Memmi. *Problèmes de la Sociologie de la littérature . Traité de la Sociologie ; ouvrage collectif, P.U.F, pp.303-306.*

3- غير أن المدرسة الطبيعية بزعمه إميل زولا ترى بأنه ينبغي على الرواية أن تكون صادقة في تصويرها للواقع. وحتى ينبغي لها ذلك يعين على الأدباء اتباع نفس منهج العلماء كما يؤكد مؤلف *Germinal* في كتابه « *Le roman expérimental* » و « *Les romanciers naturalistes* » حيث يؤكد بأن المذهب الطبيعي هو تفيق للمنهج العلمي على الأدب. كما أن الواقعية الاشتراكية كما حددها جددانوف ترى في صدق التعبير عن الواقع على ضوء الفلسفة الماركسية معياراً جوهرياً في تحديد قيمة العمل الأدبي.

4- Albert Memmi, *op-cit*, p 304. □

5- لكتور يولخ، الشكلاية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 16.

6- Magazine littéraire. *Ecrivains arabes d'aujourd'hui*, n 251, mars, 1988, P27.

7- فتالي مارت، لوميان غولدمان، الان روب غري، حونوليف هويو، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن خلدو، منشورات هون، ص 33.

8- نفس المرجع.

9- لوميان غولدمان، المهجة في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى السندي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص 13.

10- Maurice Blanchot. *Le Discours Philosophique*, in *L'Arc : Merleau-Ponty*, n 46, 1971, pl. 11- *ibid.*

12- عبد العزيز حمودة، المزايا المحدثية، من النبوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، الكويت، ص 323.

13- Maurice Blanchot, *OP-CIT*, p 2.

14- نوري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة وتقديم جابر عصفور، منشورات عبون، الدار البيضاء، 1986، ص 17-18.

15- محمد غنيمي هلال، في الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو المصرية، 1962، ط 3، ص 234.

16- أنظر: ابن طفيل، حي بن يقظان، تقديم وتحقيق فاروق سعد، منشورات دار الاتفاق الجديدة، بيروت، 1980، ط 3.

17- Simone de Beauvoir : *L'existentialisme et la sagesse des nations*, Nagel, Paris, 1949, pp 119-120.

18- يتعذر على نص، من وجهة نظرنا، أن يتحقق دلاليًا أو للغة أن تؤدي وظيفتها في غياب شكل بنظمها. وعليه فإن الشكل هو شرط الوجود.

19- Albert Memmi, *OP-CIT*.

20 - ليكتور إيرليخ، المرجع السابق، ص 16.

21 - ليكتور إيرليخ، المرجع السابق.

22- كارل يامبرز، مدخل إلى الفلسفة، ترجمة وتقديم فتحي الشبيبي، مكتبة القاهرة الحديثة، 1967، ص 4.

23- نفس المرجع، ص 4-5.

24- ريني وليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، ص 141.

25- رينيه وليك وأوستين وارين، المرجع السابق، ص 142.

26- العنوان الكامل لكتاب آرثر لفيجوي هو: سلسلة الوجود الكبرى، محاضرات في تاريخ الفكر الفلسفي، ترجمة ماجد فخري، دار الكتاب العربي، 1964.

27- يقول ج. بواس في هذه المحاضرة: "تكون الأفكار في الشعر عادة ممتعة وحال
وانفة، وما من أحد يتجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر مجرد معرفة ما يقوله
نستحق منه أي جهد"، أوسن وارين ورينيه وليك، المرجع السابق، ص 141.

28- نفس المرجع.

29- Maurice Blanchot, *OP-CIT*, p 3.

بنية الخطاب الأدبي الشعبي

دراسة إناسيّة

أ. طراحة زهية

جامعة تهزي وزو

1 - الأنثروبولوجيا (الإناسة):

الإناسة علم مختص بدراسة الإنسان والشعوب، تعددت مصطلحاته ومفاهيمه مع تعدّد اتجاهاته ومراحل تطوّره. والإناسة تمثّل المرحلة الثالثة من الدراسة، فلابدّ من تحديد بسيط لمراحل البحث هذه:

المرحلة الأولى: يُطلق عليها "الناسوت" (الأنثوغرافيا)، « فالتاسوت يتجاوب مع المراحل الأولى من البحث: المعاينة والوصف والعمل الميداني. والأدروسة التي تدور حول مجموعة محصورة النطاق بما يكفي لجعل الباحث قادرا على تجميع القسم الأعظم من معلوماته بناء على خبرته الشخصية وإنما تشكل غمط الدراسة الناسوتية بالذات.»¹

المرحلة الثانية: يُطلق عليها "النباسة" (الأنثولوجيا)، وهي لا تناس فقط على المعرفة المباشرة بل يقوم فيها الباحث بعملية الجمع والتوليف وفقا للاتجاه الجغرافي، إذا كان يهدف الجمع بين معارف متعلّقة بالجماعات المتجاورة، أو وفقا للاتجاه التاريخي إذا كان قاصدا كتابة التاريخ بالنسبة لأقوام معينين أو عدة أقوام...²

المرحلة الثالثة: يطلق عليها "الإناسة" (الأنثروبولوجيا)، وهي مرحلة ثانية وأخيرة من الجمع والتوليف. تستند إلى النتائج التي توصلت إليها الناسوت والإناسة. تهدف إلى الإحاطة

1 - كلود ليفي ستروس: الإناسة للبنانية، ترجمة: حسن قبيسي، للمركز الثقافي العربي، بيروت،

لبنان، ط1، 1995، ص375.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص376.

معرفة الإنسان معرفة إجمالية، تشمل على موضوعها بكل الساحة الجغرافي والتاريخي. تطلع إلى معرفة قابلة التطبيق على التطور البشري بآمره، من القدم الأعراق الإنسانية إلى أحدثها. فالمرحلة الثلاث يصعب الفصل بينها لأن الثانية مرتبطة قطعاً بالأولى، والثالثة بالثانية.

ومنسحق في هذا المقال المتواضع أن نركز على المرحلة الأولى "الأسوت" | الأنثولوجية، في التعريف بالحكاية القبائلية المعجبة وبنيتها الخاصة. ولا يجعلنا هذا نستغني الحديث عن المرحلة الثانية "النماسة" | الأنثولوجيا " وكذا الثالثة الإنماسة | الأنثولوجيا " في حديثنا عن هذا النوع الأدبي العالمي.

ومنحاول ربط هذا النوع الأدبي بمن يرويه ومن يستمع إليه ومكان وزمان وطقوس الرواية، ودون الخروج عن إطار واقع التاريخ والجغرافي. ومننتقل في فرصة أخرى إلى تحليل نماذج من الحكايات المعجبة تحليلاً أنثروبولوجياً امتداداً إلى المرحلة الثانية والثالثة من هذا العلم أي دراستها عن طريق مقارنتها بنماذج عالمية مماثلة لها ومختلفة عنها من حيث الزمان والمكان.

2. الحكاية المعجبة: مفهومها العالمي وبنيتها

يقصد بالحكاية المعجبة على وجه العموم ما يطلق عليه بالفرنسية أحباب *"Le conte"* وأحياناً أخرى *"Le conte merveilleux"*². وبالغربية عدد أغلبية

1 - ينظر: المرجع نفسه ص 376.

2 - ينظر:

- André Jolles, *Formes simples*, traduit de l'allemand par: Antoine-Marie Buguet, éd du Seuil, Paris, 1972.
- Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, trad. Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, éd du Seuil, 1965 et 1970.
- Grimm, *Contes de Grimm*, adaptation Gisel Vallerz, éd Fernand Nathan, 1982.
- Auguste Moulières, *Contes merveilleux de Kabylie*, recueillis par A. Moulières en 1891, trad par: Camille Lacoste-Dujardin, éd Edisud, Aix-en-Provence, 1999.
- Camille Lacoste-Dujardin, *Le conte Kabyle, Etude ethnologique*, Bouchene, Alger, 1991.

هناك من "حكاية مخروبة" ^ط. وهناك من ينسب إلى ابن مصطفى "حكاية العجبة" *Marchen* باللاتينية، و *Fairy-tale* (أي حكايات أخرى بصفة أدق) بالإنجليزية، و *Conte* بالفرنسية.

إنه النوع الذي يسميه "فلاديمير بروب" *Vladimir Propp* - حسب الترجمات العربية - بـ "الحرفات العجبة"، وهي عند الحرفات بالمعنى الدقيق للكلمة، إذ امتلأ منها حرفات العادات وحرفات الحيوان. وهي ذلك النوع الذي نجد فيه دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسيطر البنية عميقة، بنفس دقة مورفولوجيا التشكلات العضوية ². وبشر في ذلك إلى تلك التي صفت في فهرس "آنتي آرن وطيمون" *Anti Aaren et Thompson* تحت الأرقام من 300 إلى 749 ³. كما نجد مصفاة في عن "أفاناسيف" *A. N. Afanassiév* ابتداء من رقم 50 إلى 150. هذه المائة حكاية خرافية عجيبة ورومية، درسها بروب واستخلص أنها متكونة في بنيتها من 31 وظيفة.

والوظائف هي العناصر والأجزاء الأساسية الثابتة المكونة للخرافة. ونأتي مرتبة - بعد الوضعية البدنية - كالآتي: نهي، منع، انتهاك المع، استطاق، إخبار، خدعة، قواطع، إساءة أو نقص، وساطة، بداية الفعل المعاكس، الانطلاق، وظيفة الواهب الأولى (اختبار)، ود فعل البطل، استلام الأداة السحرية، تنقل في المكان بين مملكين بصحة دليل، معركة، علامة، انتصار، إصلاح الإساءة أو النقص، عودة، مطاردة، نجدة، ثم تكرر الوظائف من الإساءة إلى التنقل عبر المكان بصحة دليل مجددا، وصول البطل متكررا، دغاري البطل المزيّف الكاذبة،

-
- 1 - ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر.
 - عبد الرحمن السرايبي: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1980.
 - عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
 - 2 - ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المتحدتين، الرباط، المغرب، ط 1، 1407 هـ - 1986 م، ص 17.
 - 3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

مهمة صعبة، إلحاز المهمة الصعبة، التعرف على البطل الحقيقي، اكتشاف البطل المزيّف، تفرّ
هياة البطل الخفي، عقاب البطل المعتدي، زواج البطل.¹

ومصطلح الحكاية الخرافية استخدمه فريدريش فون دير لاين - حسب الترجمة العربية -
ولقد أشار إلى أن بنية الخرافة مركبة لا يمكن تفسيرها بطريقة موحدة. فهي تستمد تصوراتها
من مراحل حضارية مختلفة أشد الاختلاف ومن مجالات حياة متميزة غاية التميّز ثم هي نعيد
شكلها.²

وتكون بهذا بنية الخرافة العجيبة الرؤسية غير ملازمة بدرجة كلية بنيات نظيراتها في
أماكن أخرى من العالم، وهذا ما جعل "دينز بولم *Denise Paulme*" في دراستها
للمورولوجيا الحكايات الإفریقیة تميّز بين صبعة نماذج من الحكايات، مختلفة باختلاف بناها:

النموذج الأول: نقص - تحسّن - إلغاء القص.

النموذج الثاني: وضع عادي - تلف تدريجي - نقص.

النموذج الثالث: وضع عادي أقل استقراراً - نقص - وضع عادي.

النموذج الرابع: نقص - تحسّن - إلغاء القص.

وهذا النموذج مثل النموذج الأول، غير أن الاختبارات هنا غائبة.

النموذج الخامس: نقص / تحسّن تدريجي - إلغاء القص (جزء).

نقص / تلف تدريجي - نقص (عقاب).

ويخصّ هذا النوع الحكايات الإفریقیة المدرجة في النمط 480 من تصنيف "آرن
وتومسون". ومثال على ذلك الحكاية التي تقدّم بطلين يسعيان إلى تحقيق الشيء نفسه، لواحد
ينجح ليجازي، وآخر يفضل ليعالب.

النموذج السادس: مثل النموذج الخامس، غير أن تصرفات البطلين متعاكسة من
البداية.

1 - ينظر، المرجع السابق، ص 37 - 69.

2 - فريدريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية، ت: نبيلة إبراهيم، مراجعة: عز الدين إسماعيل، دار
لقلم، بيروت، لبنان، ط 1، 1973.

لهالنسبة للبطل:

نقص - تحسن - وضعية عادية

أما بالنسبة للبطل المضاد:

وضعية عادية - تلف - نقص

النموذج السابع: يتقل في هذا النموذج البطل نفسه من حكاية إلى أخرى، فقد يكون التحول من النموذج الأول إلى النموذج الثاني السابقين، أو العكس.

من: نقص - تحسن - إلغاء المقص

إلى: وضع عادي - تلف تدريجي - نقص

وقد يكون العكس، أي الانتقال من النموذج الثاني إلى الأول.¹

وأشار "جورج جان Georges Jean" إلى أن أنواع الحكايات الغريبة تستطيع

بكل بساطة الاندماج ضمنها² وينطبق الاختلاف كذلك على تحديد تسمياتها ومفاهيمها في رأينا.

ولقد استبعدنا إطلاق نعت الخرافة على هذا النوع من الحكايات لأن هذا المصطلح في العربية يدل على «الحديث المستطبع من الكذب، وقالوا حديث خرافة، ذكر ابن الكلبي في فوهم حديث خرافة أن خرافة من بنى عذرة أو من جهينة. اختطفت الجن ثم وجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه فحرقوا على السن الناس.»³ ونحن لا

1 - ينظر:

Denise Paulme: La mère dévorante, essai sur la morphologie des contes africains, Ed; Gallimard, 1976, p 19 - 44.

2 - ينظر:

Georges Jean: Le pouvoir des contes, casterman S. A., Tournai, Belgique, 1990, p. 110 - 120

3 - ابن منظور: لسان العرب، المجلد التاسع، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، ص 65، 66.

نرى كلَّ عجب كذاب، فالعجب « النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد وأمر عجاب وعجاب وعجب وعجب وعجب عجب وعجاب على المبالغة.¹ وبين المبالغة والكذب فرق كبير. وما يراه البعض في أزمنة وأمكنة معينة عجيباً أو عجاباً أو مستحيلاً ليكذبه، قد يكون غير ذلك لدى البعض الآخر في أزمنة وأمكنة أخرى. وجهل ظروف وأسباب الظواهر والسلوك تؤدي لا محالة إلى أخطاء في تفسيرها والتظير لها. وهكذا فضلنا واحتفظنا فقط بصفة العجوبة لهذا النوع من الحكايات الشعبية لسببين اثنين:

أولهما اكتشافها من قراءتنا لبعض كتابات الأنثروبولوجيين عن الشعوب البدائية في وقتنا الحاضر أن ما يعتبره الكثير خرافات وأوهام وخيالات لا أساس لها من الصحة والواقع، قد يكون في حقيقة الأمر من التاريخ وما قبل التاريخ المكتوب للإنسانية المتحضرة. أما الجزء الآخر من البشرية البدائية لمازالت تعيش أو على الأقل تحتفظ بمخاضها المفقود في حاضرها الموجود.

ولأنهما تفضلنا دوماً الاستناد بدرجة أكبر على المفاهيم المحلية للأنواع الأدبية الشعبية، فلا أحد يعرف الأشياء أكثر من أصحابها الذين أوجدوها وتداولوها إلى أن جمعها منهم. ونلفت الانتباه هنا إلى أن المفاهيم الشعبية للأشياء، لا تختلف كثيراً عن المفاهيم العلمية، إن لم نقل أنها أصح منها أحياناً.

3 - الحكاية العجوبة: مفهومها المحلي وبنيتها

يدور بحثنا حول الحكاية الشعبية القبائلية العجوبة. هذه التي جمعناها من الأوساط الشعبية الجزائرية المختلفة لمنطقة القبائل الكبرى والصغرى (بزي وزو، بويقة، بومرداس، بجاية). حكايات تروى بالقبائلية، بلهجة من لهجات اللغة الأمازيغية.

ويطلق بمطقة بحثنا على الحكاية العجوبة غالباً "كماشافوتس" وأحياناً "تغيت"، و"لخجيتس". وتعرفها الراويات الحافظات أحداثها والمدركات لها أنها تاريخ الأولين. تقول الراوية المحور كسور تسعدت: "لَمَشْهَا يَكْ ثَاتْ زِيكْ، زِيكْ، زِيكْ، اضْرَتْ أَسْمُ إِيَهْدَرْ كَلْشْ لَضِيورْ، لَوْخَوْشْ ...". أي "هذه حكايات القدماء، القدماء، القدماء، القدماء،"

1 - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، ط 3، 1994، ص 581، 582.

حدثت حين كان كل شيء يتكلم، الطيور، الوحوش...، إنه التاريخ الذي لم يدون إلا على صفحات الذاكرات الشعبية، بل التسوية بصفة أدق. قد ترجع جذوره إلى فترات التوحش، حين كان الإنسان مثل الحيوان، في لفته وماكله ومسكته... الخ.

ويحتفظ هذا النوع من الحكايات بكثير من طابع المقدس. فهي من حيث الزمن لا تروى إلا ليلاً، وبصفة أخص في ليالي الشتاء الطوال. ومن حيث المكان ترتبط بالموقد، فلا تروى إلا إذا اجتمعت أسرة أو أكثر في حلقة حول النار التماساً للدفء وإنصاتاً لأحداث الحكايات المعجبة.

ويحرم روايتها نهاراً خوفاً من الإصابة بلعنة الإعاقة، إذ يُعتقد بأن روايتها نهاراً، يصاب هو أو أبناؤه أو أحفاده بالجنون، أو الصمم، أو البكم، وأكثر اللعنات إصابة، لعنة العمى والصلع. وإذا حدث أن تَوَسَّلَ إلى الرأوية لتعكي نهار - مثلما حدث معنا لاستحالة الالتقاء بها ليلاً - اضطرت إلى لف ذيل ثوبها سبع مرات إلى الأعلى متممة أدعية هادفة ضد الخطر واللعنة. وأحياناً أخرى كانت تلتحي بعض الراويات إلى اقتلاع خصلة شعر من رأس كل مستمع، لتجعل منها حزمة، تضعها تحت قدمها، محتفظة بها إلى أن تنهى عملية الرواية، حين ذلك ترميها بقناة المياه القنطرة. وبعضهن الآخر يضع شعر المستمعين بجيوب صدورهن.

وما يؤكد طابع الحكاية المعجبة المقدس خوف الرواة، وبصفة خاصة الراويات المسنات من نسيان بعض أحداث الحكاية. وإن حدث ذلك استغفرن الله، لأن من شروط رواية هذا النوع من الحكايات عدم التوقف عن إتمام أحداثها إلى آخرها، خطوة، خطوة. وإذا حدث أن نام الأطفال قبل إتمامها قالت الراوية للحكاية: خفتك قبل أن تخفني، وربك بالنار.

وتتميز هذه الحكايات مقارنة مع غيرها بشكلها الطويل. وباستغرافها زمناً أطول في روايتها. وتبقى أهم خاصية ملصقة بها أنها حكايات متداولة شفويّاً في الوسط الشعبي. متوارثة جيلاً بعد جيل. تروى بها النساء للأطفال بعيداً عن الرجال.

ولقد يرجع هذا لأنهم كانوا في الماضي غائبين مهاجرين هجرات موسمية بحثاً عن فرص العيش بالسهول والمدن. والهجرات تكون ابتداء من نهاية الحريف (موسم الزرع) إلى بداية الصيف (موسم الحصاد)، وفي الحاضر هم مستصغرون الجلوس والامتناع إليها.

ونحن الجذات المصدر الأول الحزان والفراغ لها، لتأتي بعدها الأملات والأخريات.
وأحوا ونادوا الرجال. والكل يشهد بأنه سمعها وحفظها عن الجذات والمسات في زمن
الطفولة، وهكذا يلعب الجنس والسن دورا أساسيا في تحديد فضائها الأنثوي خارج النص،
(المعلق بالملقى والخلقى ومكان التلقى) وفضائها النصي الفاتن بالأدوار والأجواء الأنثوية.
ولا يسمح بالدخول إلى عالمها ولا حتى الخروج منه إلا بمقدمة وخاتمة ملزمين قطعا
بها. وأكثر البدايات تداولاً: « ماشافو، طلم ماشافو، رتي آتستلتهو، أستطيع أفزور
ذامار. » أي « ساحكي حكاية الليل العجيب، رتي يجعلها جيدة، مطبوعة مثل الحزام الطويل
الطويل المنقش الصنعة ». والمألوف والمجهول في البداية السابقة، عبارة « ماشافو ». هذه التي لا
يمكن للحكاية العجيب أن تبدأ بدونها.

إنها غامضة حتى بالنسبة للروايات المسات الحافظات والمتنقات لطقوس روايتها، لهذا
قبل عنها: « إنها شكل غير مفهوم، ولكن له قوة الجذب، إنها بداية كل الحكايات التي تروى بها
الجذات من زمن طويل، إنها علامة القدم... وهي كذلك الشكل الذي يسمح بالتقرب
والدخول إلى عالم غريب ومألوف في نفس الوقت. »¹ والذي لاحظناه في الميدان أن هذه العبارة
لا ترد فقط عند رواية الحكاية العجيب « ماشافوتس »، رغم كون أغلبية الرواة - الأقل
إدراكا للتمييز بين أنواع الحكايات الشعبية - يذكرون العبارة قبل بداية رواية كل أنواع
الحكايات، وقد لا يذكرونها حتى حين رواية هذا النوع نفسه.

وأشار باحث آخر إلى أن معناها: استمعوا، موضعها أنها بداية تخص نوعا من الحكايات
التي لا يمكن اعتبارها قطعا دينية، حكايات تروى فقط ليلا.² ولقد ترجم باحث آخر عبارة
« ماشافو » بـ « حكايتي Mon conte ».³

-
- 1 - Mouloud Mammeri, Machaho, Ed. Bordas, Paris, 1980, Introduction.
2 - Leo Frobenius, Contes Kahyles, T1, traduction des textes allemands par
Mokran Fetta, Edisud, Paris, France, 1999, p. 19.
3 - J. M. Dallet, Dictionnaire Kahyle-Français, parler des At Mangellat,
Algerie, SELAF, Paris, 10 Ed., 1982, p. 790.

وترجأها نحو به "صاحكي"، لأنه من المحتمل أن تكون عبارة "مأشاهو" هي الفعل
بـ "مأشاهوتس" التي تعني عند العامة "حكاية"، وعند الخاصة منهم "حكاية ذات طابع
خاص" وقواعد خاصة، وبالتالي يكون معناها: صاحكي حكاية معينة.

وأكثر الخاتمتين تواترا نحىء غالبا: «مأشاهوتس أبو الواد الواد، أشيخسيه إوزاؤ أن
مخواد، أشائن أفتحة غ رتي، تكن أذغ يفتو رتي». أي: «حكايي المعينة لجري من واد
واد، حكيتها لأبناء الأسباد، بنات آوى يمدعن الله، ونحن يفتو عنا الله».

وتتضمن، كل من المقدمة والخاتمة، أدعية إلى الله بأن تروى الحكاية بمودة وإتقان،
وبأن تجلب الخير للراوي والمستمعين والشر لئلا آوى، وهذا ما يعطيها طابع الشكل الأدبي
المقدس. ومن الباحثين من يرى أن للبدية والخاتمة التقليديتين جانبا نفسيا مرتبطا بالراوي. فمن
الحمل أن تبدأ حكاية أمام حلقة من المستمعين كلهم آذان صاغية دون أن يلتجئ إلى ذلك.¹
غير أننا سنلاحظ هنا حين رواية أشكال أدبية شعبية أخرى رغم حضور المستمعين وتبنيهم
لأحداثها. وقبل أن نعطي رأيا في سبب ارتباط هذا النوع من الحكايات بأشكال طقوسية تخص
البدية والنهاية، لابد من الإشارة إلى مصامبها، وفصائد روايتها الجغرافية والتاريخية.

أ- الحكاية المعينة: موضوعها

تدور الحكاية المعينة، في أغلبها، حول الملوك والأمراء المميزين بمحظوظهم الذهبية
التي تتجسد في حملهم لخصلات شعر ذهبية أو فضية على رؤوسهم. وكذا العيلان البشعة
الساعية بلهفة إلى أكل لحم البشر رغم امتلاكها لفائض من الغذاء. فهؤلاء وأولئك يقدمون في
علاقتهم بالبشر العاديين أو المعوزين الذين يفتقدون إنا الغذاء أو الخس (المراة). فالعيلان
يسعى إلى الزواج من البشر، وهؤلاء يقتلون مصاهرتها للرض صد الجوع غالبا، أو لجمالها
القائق أحيانا. والملوك والأمراء يفتقدون نفس المسمى حين يهرّبهم جمال بنات العيلان "لوجا
بنت الدولة" وبنات الحن والفقراء المعوزين.

1 - بطر: Henri Basset, Essai sur la littérature des Berbères, Ancienne maison
Bastide Jourdon Jules carbonale, Alger, 1920, p 106

ب - الحكاية العجيبة: مكان وزمان الرواية

منحاول هنا تقديم بعض التوضيحات عن مكان وزمان رواية هذا النوع من الحكايات. تروى الحكايات العجيبة بمنطقة القبائل، بجبالها المتكونة من مجموعة من العروش، تفصل بينها حواجز طبيعية (لال، جمال، وديان...). والعروش متكونة من قرى، والقرى من حارات، والحارات من بيوت عريقة. والبيت (ثرفه)، غرفة كبيرة، متكونة من ثلاثة أقسام، باب مدخلها الخارجي واحد. قسم منه مخصص مخصص للمواشي (الإسطبل)، وقسم آخر مرفوع قليلا عن الأول مخصص لأفراد العائلة الكبيرة، وآخر مرفوع أكثر (الغرفة العلوية) يعلو فوق الإسطبل، مخصص لادخار الأشياء الثمينة من حليّ ولباس وغذاء. وما يهتما أكثر هو القسم الثاني المتوسط العلوّ والشاسع المساحة، الجامع للعائلة، تجلس وتنام به، وهو مشرف وحارس للإسطبل والغرفة العلوية اللذين يقابلانه. بجانبه الذي يقابل الغرفة العلوية والإسطبل قماماء، نجد أسرة مبنية من الطين، عليها جور الحبوب الجافة المدخرة. يقبع أمام هذه موقد النار. ويقيم وراء الموقد إطار النول مندودا إلى عوارض السقف، يقابل الباب الخارجي للغرفة (البيت). أمام الموقد تجلس الجدة (أو المحوز المستة) تروي الحكايات العجيبة للأطفال، ووراء إطار النول تسج الككات (زوجات الأحفاد) غيوط الغزل.

ولا يعني هذا تواجد كل هذا الجوّ والطروف في كل الأيتام والفصول. إنه عمل مخصص لليلالي فصل الشتاء الطوال يردّها القارض المتطاول، وللوجها التي تجلس الناس أحيانا أصابع كاملة بالبيت والحارة. والأحط من هذا جوعها القاتل. ففي هذا الفصل تكون مؤونات الغذاء من حبوب جافة قد نفدت أو كادت، تروي الحكايات مبهيات بهذا الذعاء المتواتر: «انتهت حكايتي، ولا ينتهي القمح والشعر». وأحيانا «حكايتي من غنة لعنة، صيغر عرجون قر، ناكله نحن الحاضرون». وأحيانا «نحن عبر الطرقات، وابن آوى عبر الغابات، ضربنا بفتاتنا أكلناها، ضربناه بحجر كسرناه».

تشير أغلبية الراويات إلى أنه قديما كانت نساء الحارة، والقرية تجتمع في بيت واحد للتعاون في عملية تحضير ومشط الصوف وغزل ونسج غيوطها. وأثناء ذلك تروي المعانز الحكايات لمن - ومن صغرات - مع الأطفال. لهذه العملية كما أشرنا، كانت بعد الحوج والملك عن الغازلات والأطفال معا. تقول راويات أخريات بأنه في ليلالي الشتاء الطوال، كانت

تجتمع النساء والمجانز والأطفال في بيت صاحبة النول، فالبعض منهن يساعدن في النسيج وراء إطار الغزل، والبعض منهن يقمن بأعمال فردية كنسج الأحزمة الطويلة (إسز) التي لا تحتاج إلى جهد وتعاون جماعي. والعادة لحرم إقامة أكثر من إطار واحد للنول في البيت نفسه أو في الحارة نفسها.

ولما سألت الراويات المسنات لماذا يضم محيط الرواية فقط النساء والأطفال، كانت خلاصة إجابتهن بأن القرى في الماضي، وحتى بعد الاستقلال بسنوات (أي في الستينيات والسبعينيات) كانت تخلو من الرجال، تعمرها فقط النساء والأطفال وبعض الشيوخ المعجزة الذين يعدون على أصابع اليد الواحدة. وهذا ما جعلهن يجتمعن بهت واحد للأنس والعمل وصدا الجوع.

فالرجال مهاجرون لغرض العمل وكسب العيش، والنساء باقيات مؤديات لأعمال أخرى، والمجانز داعيات منتظرات عودة الرجال والغذاء. وهكذا يسيطر موضوعا الجنس والغذاء على عالم الحكاية العجيبة. إنها نوع أدبي مرتبط بالمجتمعات الريفية المتحدة بالدرجة الأولى في غذائها على الزراعة، وبالدرجة الثانية على الحيوانات المدجنة. ولهذا لدعو الراوية المعجزة الله في خاتمة الحكاية أن لا ينقطع القمح والشعر وأن تلحن بنات آوى، هذه التي تستغل موسم الشتاء والتلوج قاصدة البيوت لافراس الدواجن.

ولما كانت المعجزة هي المسؤول الأول على تسير شؤون العائلة الاقتصادية من ادخار واستهلاك للغذاء، والشؤون الاجتماعية من توليد وتربية وتزويج للأبناء والأحفاد... فهي نفسها الراوية لهذه الحكايات الغنية بموضوعي الجنس والغذاء في موسم خاص عسير قارص لأداء طقس الكلمة، طقس الحكاية العجيبة. فمثلما يرى البعض أن الغرض من وراء فن العصر الحجري القديم محري اقتصادي، إذ كان «صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه قد استحوذ على الشيء ذاته في الصورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من قتل الحيوان الذي تمثله الصورة. فالتمثل التصويري لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقا للنتيجة المطلوبة»¹

1 - لرنولد هاووز: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج 1، ترجمة: د/ فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 18.

وكذلك نقول نحن إن رواية الحكاية المعجبة طقس شعري، هذه اجتلاب الموارد
العدائية والشرية. ولما كان السحر مرتبطاً بالمرأة المحوزة خصوصاً، فهي الراوية الأولى بلا
منازع لهذا النوع الأدبي الشعبي المرتبط بالسحر.

الجملة العربية قديماً وحديثاً

تحديد ودراسة.

أ. مودر الجواهر

جامعة تيزي وزو

الجملة العربية قديماً وحديثاً

أولاً: تحديد الجملة العربية قديماً وحديثاً:

إن البحث في هذا الموضوع، يبين لنا أن تناول الدارسين القدامى الجملة من حيث تراكيبها وبنائها وعلاقة عناصرها بعضها ببعض، كانت دراسة محدودة، وأن ما ورد عن هذا الموضوع عبارة عن ملاحظات متثرة في كتبهم، موزعة على معظم الأبواب النحوية، فإذا تصفحنا كتاب سيوريه نجد فيه الكلام عن الجملة في "باب المسند والمُسند إليه"، كما تحدث عن معنى الجملة في "باب الاستقامة من الكلام والإحالة"^(١) حيث ذكر أنه منه: "المستقيم الحسن، مثل: أتيتك أمس، وسأيتك غداً. المستقيم الكذب، مثل: حملت الجبل، وشربت ماء البحر". فهذا الكلام غير منطقي لأن الجبل ليس بشيء يمكن حتى تحريكه، كما أن ماء البحر مر لا يستطيع الإنسان شربه. و"المستقيم القبيح، نحو: قد زيدا رأيت". نجد "قد" في هذا التركيب، جاء في غير موضعه، حيث يأتي قبل فعل ماضٍ أو فعل مضارع، ولا يأتي قبل الاسم بتاتاً. و"الحال الكذب؛ كان نقول: سوف أشرب ماء البحر أمس". ففي هذه الجملة تضاد بين أحزانتها، فالجزء الأول يدل على المستقبل "سوف أشرب" وجزؤها الأخير يدل على الماضي "أمس". فالكلام يكون مستقيماً أو غير مستقيم من جهة تركيبه، في حين أن المطابقة مع الواقع، هي معيار صدقه أو كذبه، أو استحالة، هذا يعني أن التركيب، أي وضع المفردات في مواضعها في الجملة، يتعلق به حسن الكلام وسلامته، وليس الصدق أو التناقض فيه. هذا عن معنى الجملة.

أما إذا نظرنا إلى كلمة (الجملة) بمفهومها الاصطلاحي، فإن مسبوها لم يستعمل مصطلح الجملة في صيغتها الإفرادية، بل استعمل مصطلح الكلام. ولعل هذا ما جعل النحاة بعده يجعلون الكلام والجملة مرادفين. وأول من استخدم (الجملة) هو المبرد (ت 285 هـ) في (باب الفاعل) حيث يقول: "وأما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، وتجب الفائدة للمخاطب." (2) وقد فسر بعض اللغويين بأن المراد بالسكوت، هو سكوت المتكلم عن الأصح، وأن المراد من الفائدة بأنها النسبة بين الشئين إيجابا كانت له ملبا ولو كانت معلومة للمخاطب، كما قال المبرد أيضا أن الجملة: "هي الابتداء والخبر لو الفعل والفاعل" (3) فالجملة عنده ما تكونت من مبتدأ وخبر أو من فعل وفاعل ويبدو أن الجملة والكلام عنده مرادفان. ففي (باب المسند والمسند إليه) يقول: "للا ابتداء نحو قولك (زيد) فلما ذكرته، فلما تذكره للسامع، ليتوقع ما يخبر به عنه، فإذا قلت (منطلق) أو ما أشبهه صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر" (4) لهذا التحديد الذي قدمه للكلام هو نفس التعريف الذي قدمه للجملة.

وقد عرف ابن جني الكلام بأنه: "كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجملة" (5) وقال عن تعريف الجملة أنها وحدة الكلام وقاعدته لا يتم بدونها الفهم التام ولا تحقق مواها الفائدة، فجعل الكلام مرادفا للجملة كما اشترط فيهما بفائدة المعنى. وقال ابن يعيش في شرح المفصل: "أعلم أن الكلام عند النحويين عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وتسمى الجملة نحو: زيد أخوك وقام بكر" (6). فهو قد أعاد تعريف ابن جني للجملة من حيث أنها كلام مستقل تفيد معنا، وقدم أمثلة لذلك. وكما ناقش القدامى قضية التميز بين الجملة والكلام، فقد فرق الرضي (ت 688 هـ) بينهما في قوله: "والفرق بين الجملة والكلام أن الجملة ما تضمن الإسناد الأصلي، سواء كانت مقصودة لذاتها أولا، كالجملة التي هي خبر المبتدأ، وماتر ما ذكر من الجمل". فيخرج المصدر واسما الفاعل والمفعول والصفة المشبهة والظرف مع ما أسندت إليه، أما الكلام عنده فهو: "ما تضمن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته، فكل كلام جملة ولا ينعكس" (7)، فالرضي في تعريفه بين الكلام والجملة جعل شرط توفر الإسناد الأصلي في كليهما على أن يكون الكلام مقصودا لذاته، أما الجملة سواء كانت مقصودة لذاتها أم لا. وعلى هذا فالجملة أعم من الكلام، وهو

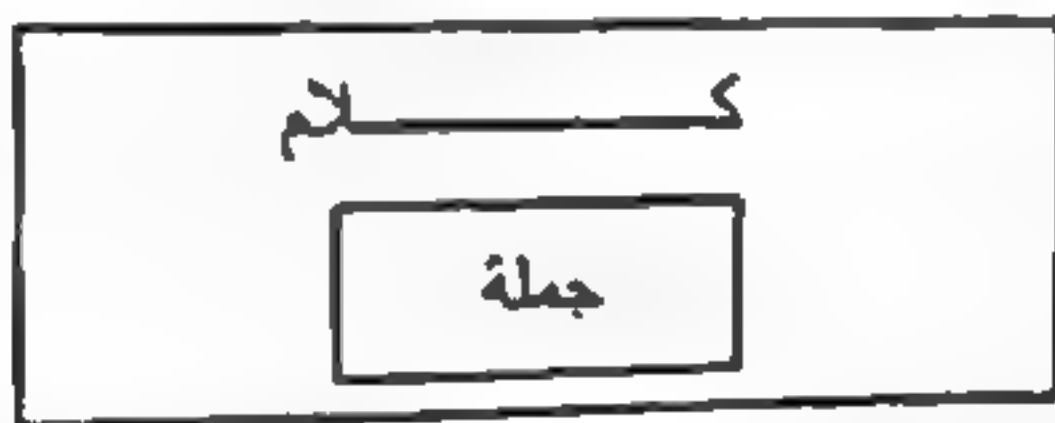
ما ذهب إليه ابن هشام (ت 816 هـ) يعرف الكلام بأنه القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد هو ما دل على معنى يحسن السكوت عليه، كما عرف الجملة بأنها عبارة عن الفعل وفاعله، كـ"قام زيد" والمبتدأ وخبره كـ"زيد قائم"، وما كان بمنزلة أحدهما، فالجملة والكلام ليسا مرادفين لأن الجملة أعم من الكلام، والكلام عنده أخص من الجملة إذ يقول: "ولها يظهر لك أنهما ليسا مرادفين كما يتوهمه كثير من الناس... والصواب أنها أعم منه، إذ شرطه الإفادة بخلافها، ولهذا نسميهم يقولون جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، كل ذلك ليس مفيداً، فليس بكلام" (8) فعنده الكلام يشترط الإفادة بعكس الجملة، فإنها لا يشترط فيها ذلك، ورؤيتي له أنه لا نسمي جملة الجملة الشرطية وجملة الجواب، أو جملة الصلة إلا في السياق الذي ترد فيه، هذا يعني أن شرط الإفادة لا بد منه، فلا نقول عن جملة "تعمل" أنها جملة الشرط وجملة "تربح" أنها جملة الجواب إلا في التركيب الذي هو: "إذا تعمل تربح". لأن في هذا القول نجد مسند (تعمل أنت) ومسند إليه (تربح)، ولا يكتمل المعنى إلا باجتماعهما.

وإلى جانب البحث في مفهوم الجملة ومستوياتها كتركيب إسنادي عند النحاة القدامى، فقد شاركت الدراسات العربية الحديثة بإسهاماتها، واعتنى الدارسون المحدثون بدراسة الجملة كونها النمط الأفضل للتركيب (9) والوحدة الأساسية له. وحددها المخزومي بأنها الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات، وتتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي المسند إليه أو المتحدث عنه، أو المتبني عليه، والمسند الذي ينتمي على المسند إليه ويتحدث به عنه، والإسناد ارتباط المسند بالمسند إليه (10)، وقد مثلها إبراهيم السامرائي بقوله: "فقلنا: اكتب، واكتب، واكتب". جل لأنها مفيدة (11). هذه التعريفات تحاول تبسيط مفهوم الجملة، وهي لا تختلف عن تعريفات القدماء، فهي تلتقي في شرط الإفادة مع تعريف ابن جني، كما يؤيد عبد السلام هارون ابن هشام في قوله أن الجملة أعم من الكلام لأن الكلام بشرط فيه الإفادة، وهذا ما ذهب إليه أيضاً محمد الجرجاني في تعريفه الجملة أنها عبارة عن مركب من كلمتين امتدت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك: زيد قائم، أو لم يفد كقولك: إن يكرمني، فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه، فتكون الجملة أعم من الكلام مطلقاً، ويخالف د. أحمد عمارة الزعخشري ومن تبعه في أن الكلام هو الجملة. كما يخالف أيضاً ابن هشام ومن صار على نهجه من أن الكلام أخص من الجملة، وهي أعم منه، فهو يرى أن

الجملة ما كان من الألفاظ قائما برأيه مفيدا لمعنى يحسن السكون عليه⁽¹²⁾ ونجد هذا التعريف هو التعريف المنصف للجملة.

كما أسهم برجستراسر في وضع حد للكلام في العربية إذ يقول: "أكثر الكلام جمل إلا أنه يوجد نوع منها يشبه الجمل ولكنه ليس بجمل وأطلق عليه أشباه الجمل"⁽¹³⁾ والحناء يطلقون هذه التسمية على الطرف والجار والمجرور، وتسميتهما بشبه الجملة يرجع إلى أنهما لا يؤديان معنى مستقلا في الكلام، وإنما يؤديان معنى فرعيا، فكانهما جمل ناقصة، ثم أنهما يتوبان عن الجملة، فعين تقول: (زيد في البيت) أو (زيد عندك) فإن معنى كلامه هو: (زيد استقر في البيت) و(زيد استقر عندك) فالجار والمجرور، والطرف، يتوبان هنا عن الخبر الذي يتكون من الفعل وفاعله، أي أنهما شبهان بالجملة في مثل هذا الموضع.

وإلى جانب تحديد تعريف الجملة، فقد حاول تمام حسان بدوره فك الإشكالية المتمثلة في الزادف بين الكلام والجملة. إذ قال: "الكلام حركات عضوية مصحوبة بطواهر صوتية"⁽¹⁴⁾ والجملة وحدة كلامية⁽¹⁵⁾، وهو يرى أن الكلام أعم من الجملة، فكل جملة كلام وليس كل كلام جملة. ويمكن أن نمثل ذلك بما يلي:



و هنا نلاحظ بأن تعاريف الجملة قد تعددت واختلفت باختلاف وجهات نظر اللغويين قديما وحديثا، وأي ما كان الاختلاف فإن مسند هؤلاء اللغويين في تحديد الجملة يعزى إلى شرطين هما الاستقلالية والإفادة، فخصها إبراهيم أنيس في كتابه (من أسرار اللغة) بقوله: "الجملة أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تروكب هذا القدر من كلمة أو أكثر"⁽¹⁶⁾ وهذا التعريف يوفق بين التعاريف السابقة المختلفة حيناً والمقاربة حيناً آخر.

ثانياً: دراسة الجملة:

أما بالنسبة لدراسة الجملة، فكانت لدى القدماء مرتبطة بدراسة مفرداتها. وما ورد
عها عبارة عن ملاحظات موزعة في كتبهم على معظم الأبواب النحوية والتي كانت لا تخلو
من فائدة، لكنها لا تدل على نظرة شاملة تهتم ببنية الجملة كاملة. ففي كتاب سيبويه، نجد
الإشارة إلى الجملة في (باب الاستقامة من الكلام والإحالة) و(باب المسند والمُسند إليه): وهما
ما لا يفي واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدءاً، فمن ذلك الاسم المتدا والمُفِي عليه
وهو قولك (عبد الله أخوك) و(هذا أخوك)، ومثل ذلك (يذهب عبد الله)، فلا بد للفعل من
الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء⁽¹⁷⁾ حيث نجده يتحدث في هذا
الكلام عن الجملة الاسمية وأركانها والجملة الفعلية، كما تحدث عن دخول النواسخ على
الجملة الاسمية في قوله: "وإنما يدخل الناصب والرافع سوى الابتداء والجار على المبتدأ"⁽¹⁸⁾
كما تحدث عن اللازم والمتعدي من الأفعال: "وأما الفاعل الذي يتعداه فعله فقولك: ذهب زيد
وجلس عمرو"⁽¹⁹⁾ فسبويه وإن لم يتعرض لدراسة الجملة تفصيلاً كما لم يستعمل مصطلح
الجملة، إلا أنه تعرض لها وأشار إلى عناصرها من حيث تركيبها، وكل النحاة الذين نهجوا
نهجه اعتنوا بالكلام اعتناء كبيراً.

كما تحدث المبرد عن أقسام الجملة، ويوضح ما ذكره سيبويه سابقاً عن أركان
الجملة فيقول: "وهما ما لا يستغني كل واحد من صاحبه، فمن ذلك: قام زيد، والابتداء
وغيره وما دخل عليه نحو (كان) و(إن) والفعال الشك والعلم والمجازات، فالابتداء نحو قولك:
زيد، فإذا ذكرته فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما يخبر به عنه، فإذا قلت (منطلق) أو ما أشبه،
صح معنى الكلام، وكانت الفائدة للسامع في الخبر، لأنه قد كان يعرف زيدا كما تعرفه ولولا
ذلك لم نقل له زيد ولكنك قائل له: رجل يقال له زيد، فلما كان يعرف زيدا وتجهل ما يخبره
به عنه أفدته الخبر فصح الكلام لأن اللفظة الواحدة من الاسم والفعل لا تفيد شيئاً، وإذا
اقترنهما بما يصلح حدث معنى واستغنى الكلام"⁽²⁰⁾ وهذا الإيضاح الذي قدمه المبرد قائم على
أسس وظائف الكلمات في التركيب النحوي، فالمُسند هو الفعل في الجملة الفعلية، والخبر في
الجملة الاسمية والمُسند إليه هو الفاعل في الجملة الفعلية، والمبتدأ في الجملة الاسمية والعلاقة بين
الفعل وفاعله، وبين المبتدأ وخبره علاقة لزومية لإفادة معنى، كما ذكر الزجاجي (ت 337

هـ) في باب الاستدعاء: "أن المتدا لا بد له من محبر ولا بد للخبر من متدا يسند إليه، وكذلك
العمل والفاعل لا يستغني أحدهما عن صاحبه". (21) فإرائيل النحاة قد حددوا الجملة بأنها عملية
بمسندية تقوم بين اسم مسند إليه وهو المتدا، وآخر مسند وهو الخبر أو بين فعل مسند واسم

مسند إليه وهو ما اصطلح عليه النحاة اسم الفاعل أو النائب عنه.

لما بالنسبة لعبد القاهر الجرجاني، فقد عرض لأحوال المسند و المسند إليه، خاصة
مبحث التقديم والتأخير وأحوال متعلقات الفعل، وهو في دراسته ربط الجانبين الحوي

ببطلاني. أما ابن هشام فهو أول من خص بابا من كتابه (مغنى اللبيب) لدراسة الجملة، فتناول
أنواعها وأقسامها وعلاقتها بعضها ببعض، وقد عرفها أنها: "عبارة عن الفعل وفاعله، كـ (قام

زيد) والمتدا وخبره كـ (زيد قام) وما كان بمنزلة أحدهما نحو (ضرب اللص) و(أقام
الزبدان) و(كان زيد قائما) و(ظنت قائما)". (22) وإن العمل الذي قام به ابن هشام حول

الجملة بالرغم من أهميته إلا أنه لم ينحصر من النظرة التحليلية التي تعود النحاة على دراسة
الجملة من خلالها، حيث اعتمدوا جانبها واحدا فقط، وهو جانب المبني فهم ينطلقون من المبني

الجزئية التي تتكون منها الجملة، وقد جعلت العلامة الإعرابية قرينة أساسية في تحديد المعاني
الحوية لهذه المباني، ثم تصنفها في أبواب نحوية، فدراستهم لم تكن منصبة على التركيب بقدر

ما كانت متجهة إلى تحديد الموقع الإعرابي لها، مثلما كانت دراسة النحاة للجملة.
لكن المخزومي يخالف في إنكار تناول القدماء الجملة بالدراسة، إذ يقول في هذا الصدد:

"ومع أن الجملة هي الوحدة الكلامية الصرى، وإن لها أهمية كبيرة في التعبير والإنصاح
والتفاهم كان حظها من عناية النحاة قليلا جدا، بل لم يعرضوا لها إلا حين يريدون أن يبحثوا

في موضوع آخر، ولم يعنوا بالبحث فيها إلا في ثنايا الفصول والأبواب ولم يشيروا إليها إلا
حين يضطرون إلى الإشارة إليها حين يعرضون للخبر الجملة والتعت الجملة والحال الجملة

وموضوع الشرط الذي ينشئ على جملتين جملة الشرط وجملة الجواب، وغيرها من موضوعات
متفرقة هنا وهناك، ولا أعرف أحدا من النحاة عني بالجملة وأنواعها وأقسامها قبل ابن هشام

في مغنى اللبيب (23). وقد تابع المخزومي في رأيه هذا كثير من الباحثين واجمعوا على أن ابن
هشام هو أول من درس الجملة العربية ووضع لها أبوابا وحدد أنواعها، لكن نقول هنا

لنستأمل: هل المخزومي يقصد بكلامه أن ابن هشام أول من خصص للجملة بابا واحدا وجمع

انحاطها فيه؟ فإن كان الأمر كذلك فهو كلام مسلم به، أما إن كان يقصد به أن ابن هشام أول من تناول بالدراسة العلمية ودرس أنواعها وأقسامها، فنجد أنه قد أغفل جهود الكثير من العلماء في هذا الجانب وقد أشرفنا إليهم.

وإذا انصرفنا إلى دراسة الجملة لدى المحدثين، نجد أنها قد نالت حظاً وافراً حيث من الدارسين من سلك مسلك ابن هشام في تناول طبيعة الجملة وتعدد أنواعها ووظائفها النحوية، وبيان مواقعها من ناحية الإعراب، فالأستاذ فخر الدين قباوة خص كتابه "إعراب الجمل وأشبه الجمل" بدراسة الجملة دراسة مستقلة، حيث تناول الجهود النحوية المتعلقة بدراسة الجملة من عدة جوانب، تحدت فيها طبيعة التركيب من إسمادي، وشرطي، واتضعت فيها المواقع الإعرابية التي تمثل المعاني الوظيفية الخاصة بالجملة، بينما دعا تمام حسان إلى ضرورة اتباع المنهج الوصفي في دراسة الجملة، وقد حدد نوعين من القرائن (26).

النوع الأول: القرائن المقابلة منها اللفظية ومنها المعنوية، وتفيد هذه القرائن الجانب التحليلي الذي يحس ناحية الرباط بين أجزاء الجملة.

النوع الثاني: يتمثل في القرائن الحالية وهي التي تستفاد من المقام، ومن مجموع القرائن المقامية والحالية ينتج لنا المعنى الدلالي للجملة.

وقد صمى الدكتور إبراهيم مصطفى في كتابه "إحياء النحو" الذي يعتبر من البوادر الأولى للدراسات النقدية الحديثة، لإقرار المنهج الوظيفي في دراسة الجملة العربية، فأوضح أن تدرس العلامات الإعرابية على أنها دوال على معان، والبحث عن هذه المعاني لكشف اختلاف الحركات باختلاف وضع الكلمة في الجملة. ورأى أنه إذا تمت لنا الهداية إلى هذا، وجدنا عاصماً يقينا من اضطراب النحاة، وحكما يفصل في خصوماتهم العديدة المتشعبة. (25)

أما الدكتور عبد الرحمن أيوب فقد ذهب في نطاق دراسة الجملة إلى ضرورة التفريق بين الإعراب والموقع الإعرابي، ويقول: "الموقع الإعرابي أمر متغير يعرض للكلمة أما الإعراب فهو أمر ذاتي لها لا يختلف عنها". (26) كما لفت بين الحالة الإعرابية والعلامة الإعرابية (27)، للحالة الإعرابية أمر اعتيادي ذهني، أما العلامة الإعرابية، فأمر لفظي، وتمثل إحدى القرائن التي يتوقف عليها فهم الإعراب الصحيح.

فالدارسون المحدثون حاولوا إثراء دراسة الجملة العربية، والخروج من فلك القدماء،
غير أنهم لم يتمكنوا من ذلك، بل ظلت جهودهم في عمومها تتميز بالنظرة النقدية التي تسلي
من خلال تناولهم أعمال القدماء. وفي الغالب لم تخرج آراؤهم ونظراتهم عما سببه أولئك،
ففي كتابه "في النحو العربي نقد وتوجيه"، دعا الدكتور مهدي المخزومي إلى ضرورة اعتبار
المعنى أساساً في تقسيم الأبواب النحوية، وإلى ضرورة ربط دراسة الجملة بمناصب القول، أو
ما يعرف عند البلاغيين بمقتضى الحال وبالعلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب، أو الصلة عند
الجاحظ وهذا قد نه إليه عبد القاهر الجرجاني بعض النحاة الذين أهملوا جانب المعنى في
الدراسات النحوية وانساقوا وراء شكل الجملة، وبنيتها الظاهرية، فهذه النواحي لا يمكن
إهمالها في تحليل الكلام لكنها غير كافية للتحليل الذي يراد به فهم المعنى النحوي والإمام
بدقائه. فمنذ القديم شهدت الدراسات اللغوية العربية التمازج بين الهدف العلمي والهدف
التعليمي وهذا لا يزال نلمسه في بحوث اللغويين المحدثين من خلال محاولاتهم التيسر والتبسيط
لقواعد اللغة العربية. فقد دعا بعض الدارسين إلى نحو وظيفي أساسه وظيفة الكلمة في الجملة.

الهوامش:

- 1- ميسويه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2. مصر: 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص25-26.
- 2- البرد محمد يزيد، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عظمة، بيروت، د.ت. عالم الكتب، ج4، ص126.
- 3- المرجع نفسه، ج2، ص54.
- 4- المرجع نفسه، ج4، ص126.
- 5- ابن جنى (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، د.ط. بيروت. د.س. دار الكتاب العربي، ج1، ص17.
- 6- ابن يعش ابن علي، شرح المفصل، د.ط. مصر: د.س. دار الطباعة النورية، ج1، ص20.
- 7- الإسرأبادي (محمد حسين الرضي الإسرأبادي)، شرح الكافية، د.ط. مصر: 1292هـ، 1872م، مطبعة وزير حاني للطباعة إبراهيم الفندي، ص8.
- 8- جمال الدين ابن هشام الأنصاري، معنى اللبيب عن كتب الأعراب، تح مازك المبارك ومحمد علي حمد الله ط5، 1979، دار الفكر، ص490.
- 9- دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومحمد النصر، د.ت. المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص150.
- 10- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط1. بيروت: 1964م، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص31.
- 11- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وإينته، د.ط. لبنان: 1983م، بيروت، ص210.
- 12- خليل أحمد عمارة، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر في النحو، اللغة وتواكبها منهج وتطبيق، ط1. المملكة العربية السعودية: 1984م، عالم المعرفة، ص76-77.
- 13- برجشزاسر، التطور النحوي، ترجمة رمضان عبد التواب. القاهرة: دت، مكتبة الخالجي، ص125.

المواش:

- 1- مبريه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2. مصر: 1977، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، ص25-26.
- 2- المبرد محمد يزيد، المختضب، تح محمد عبد الحلق عظمة، بيروت، د.ت. عالم الكتب، ج4، ص126.
- 3- المراجع نفسه، ج2، ص54.
- 4- المراجع نفسه، ج4، ص126.
- 5- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي الجار، د.ط. بيروت، د.س. دار الكتاب العربي، ج1، ص17.
- 6- ابن يعيش ابن علي، شرح المفصل، د.ط. مصر: د.س. دار الطباعة الخيرية، ج1، ص20.
- 7- الإصرابادي (محمد حسين الرضي الإصرابادي)، شرح الكافية، د.ط. مصر: 1292هـ، 1872م، مطبعة وزير حامي للطباعة إبراهيم أفندي، ص8.
- 8- جمال الدين ابن هشام الأنصاري، معنى اللب عن كتب الأعراب، تح هازك المبارك ومحمد علي حمد الله ط5، 1979، دار الفكر، ص490.
- 9- دي موصو، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي ومحمد النصر، د.ت. المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص150.
- 10- مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ط2. بيروت: 1964م، منشورات المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص31.
- 11- إبراهيم السامرائي، الفعل زمانه وإينته، د.ط. لبنان: 1983م، بيروت، ص210.
- 12- خليل أحمد عمارة، دراسات وآراء في ضوء علم اللغة المعاصر في النحو، اللغة وبراكيتها منهج وتطبيق، ط2. المملكة العربية السعودية: 1984م، عالم المعرفة، ص76-77.
- 13- بروحشمار، التطور النحوي، ترجمة رمضان عبد التواب. القاهرة: د.ت، مكتبة الخالجي، ص125.

- 14- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، القاهرة: 1955، مطبعة الرسالة، ص 13
- 15- المرجع نفسه، ص 195.
- 16- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط. ٤ مصر: 1972م، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 150
- 17- الكتاب، ج 1، ص 23.
- 18- المرجع نفسه، ص 24
- 19- المرجع نفسه، ص 33
- 20- المقنضب، ج 4، ص 126
- 21- ابن القاسم عبد الرحمن بن اسحاق الزجاجي، الجمل، شرح ابن أبي شنب، ط 2. باريس: 1957، كلنكسبك باريس، ص 48
- 22- ابن هشام (أبي محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري)، مغنى اللبيب عن كتب الأعراب، حققه وعلف عليه د. مازن المبارك ومحمد علي حميد الله، راجعه سعيد الأفغاني، ط ٥. بيروت: 1979م، دار الفكر، ص 490
- 23- في النحو العربي، نقد وتوجيه، ص 33-34.
- 24- تمام حسان، اللغة العربية معاً ومبناها، ط ١. القاهرة: 1973م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 191.
- 25- إبراهيم مصطفى، إحياء النحو، د. ط. مصر: 1959م، الترجمة والنشر القاهرة، ص 41-42.
- 26- عبد الرحمن محمد أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، مصر: 1957، مكتبة الأنجلو المصرية، ج 1، ص 45.
- 27- المرجع نفسه، ص 48.

المتخيل مقارنة فلسفية

أ. عشي نصيرة

جامعة تهذيب وزو

إن أية مقارنة للخطاب الروائي تربطنا، بشكل أو بآخر، بجانب هو التصوير الذي يقدمه المبدع عن موضوع ما، قد يكون هذا الموضوع واقعا أو متخيلا، ليس ذلك إشكالا بمحض ذاته، وإنما كيف أن هذا الموضوع مبنض لصياغة تخرجه من إطاره الأول، إن كان واقعا ليصير "صورة" عن واقع، وإن كان متخيلا ليصير أيضا "صورة" بالتالي مضاعفة عن خيال، لهذا فإن بحثنا في موضوع المتخيل هو تقصي لهذه الصورة كيف تشكل وكيف تمارس من قبل المبدع.

إن موضوع المتخيل كظاهرة أدبية لا يمكن مباشرتها بشكل اختزالي دون عرض للأسس المعرفية التي يقوم عليها، وأول ذلك هو ارتباط المتخيل بالخيال وفي هذا المجال لا يمكن أن نتغاضى عن الدور السلمي الذي وصفت به الفلسفة موضوع الخيال، بحيث اعتبرته كمتاق للفكر والإدراك السليم ونشرها إلى ما ذهب إليه "باشلار" باعتبار الخيال القدرة على تشكيل الصور أو الأصح كما يذهب إليه هو القدرة على تشويه الصور التي يقدمها لنا الإدراك، هو القدرة على تحويرنا من الصور الأولى، وتغيير الصور⁽¹⁾. وكما يمكن ملاحظته من التعريف التمهيدي فإن الخيال مرتبط بالصورة وتند له وظيفة إنشائية خلقية، حتى وإن وصفت هذه الوظيفة بالتشويه، يبقى هذا حكما أحلالا لا يبعدنا عن أهم ما قبل عن الخيال بكونه قدرة على الإنتاج، ومنه فتح المجال لإمكانات متعددة تتجاوز الضيق الذي يفرضه الواقع بكونه مجالا محددًا وتامًا ومعاشًا أي محتموم وهو يربطنا لا بحالة بأحادية وهي "عبثية" كما هو "لأنه الوحيد الجسد أي المحسوس، لن ندخل هنا في مقولات عن القدرة على تغييره والتحكم فيه، لأن حتى ذلك لا يمكن أن يتم خارجه ولهذا نجد أن الفلسفة الكلاسيكية لم تألت ما بين الخيال والإدراك، وهذا الأخير حتى بأحكام أخلاقية تجعل منه القوة المحركة للوجود

1 - Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, T. I, Librairie Armand Colin, Paris, 16ème édition, p. 119.

الإنساني، بحيث يسمح للإنسان بأن يتموضع في حتمية الواقع وذلك من خلال تصويره وتخليده للأشياء المحيطة به:

« إن الإدراك هو تمثيل بواسطة انطباع، لموضوع خارجي في موقع من الفضاء، ومنه فهو يتجاوز الإحساس »⁽¹⁾، هذا ما ذهب إليه موريس برادين "Maurice Pradines" لل تأكيد على دور الإدراك في تعيين أشياء الواقع. ويتم النظر إلى الخيال كآلية تعكس ما يقدمه الإدراك ويكون بدوره تمثيلا، لكنه مغاير، وحسب تعبير الفلسفة الكلامية فإنه "تحريف".

في هذا المجال نجد أن الفلسفة تسند للخيال ثلاث وظائف أساسية: الأولى تعويضية والتي من خلالها يمكن ذكر حقيقة في غيابها، والثانية تحريوية وهي التي تسمح لنا بتصور إمكانية، والثالثة أخيرا كاشفة والتي من خلالها نلج إلى الأبعاد الخفية للعالم⁽²⁾.

نلاحظ من خلال هذا العرض أن الوظائف المسندة للخيال ذات طبيعة نفسية بالدرجة الأولى ونجد تطبيقات واسعة لها على مستوى النقد النفسي من خلال البحث عن تجليات الخيال في الأعمال الأدبية وكذا الأحلام، علما أن علم النفس يقارب الظاهرة من خلال مصطلحات مثل "اللاشعور وهو يتطرق إليه كمنضمون يرفضه ويكتمه الوعي"⁽³⁾ وليس كمنضمون متخيل. نشير فقط هنا إلى أن أهم عقدة تعرض إليها "فرويد" Freud مستوحاة من قصة أي عمل تخيلي وهي قصة أوديب. ويعود الفضل إلى "يونغ" Jung أحد أوائل تلامذة فرويد في التطرق لموضوع التخيل من خلال بحثه في اللاوعي الجمعي.

ومنذ القرون الوسطى، كانت تطلق صفة التخيل على ما ليس واقعيا ويكون « الخيالي إنسانا لا يقيم أي فاصل بين ما تتعده مخيلته والواقع الموضوعي، أي يكون إنسانا حالما تتجاوز ذاته »⁽⁴⁾. وبهذا العرض يشكل الخيال خطرا لأنه يبعد الإنسان عن الواقع أي عن العالم التي نجعله يدرك الأشياء ويتموضع بالنظر إليها، والأدب كما نعرف هو عالم يتمثل فيه الخيال كمجال للإمكانات إذ به تحققت ممثلا بقصص السندباد البحري أو علي بابا و الأربعون لصا،

1 - Ibid, p. 56.

2 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Edition Nathan, 2000 p.10.

3 - Ibid p.21.

4 - Ibid , p. 08.

سندريللا cendrillon، الثلجة البيضاء blanche neige وغيرها، فهذه الشخصيات وولائمها لا تملك وجودا موضوعيا محددًا، ولعل ذلك يجعل الخيال يتصلص من الطابع المادي الذي يتسم به الواقع، بحيث نُسند عادة الخيال إلى ميدان معنوي غير محدد، «فالتخيل هو عالم الأرواح غير الظاهرة للأشياء العادية، إنه الأبدية المعروضة للبشر القانين، فقط الشعراء وبعض الأرواح المتفانية لها حظ الاقتراب منها»⁽¹⁾. ومن هذا المنطلق، نشير إلى أن التحديدات الحديثة للتخيل في القرن 20 تعترف بمفهومين أساسيين للتخيل، أولهما موجه نحو الإبداع الأدبي، والثاني نحو الروحانيات وبالتحديد الميتولوجيا⁽²⁾.

والتخيل لم يفرض كموضوع جدي في الفلسفة أولاً وفي الانثروبولوجيا والتقدم الأدبي ثانياً، إلا بفصل إعادة الاعتبار للخيال Imagination، ومنه لكي تكون لدينا فكرة واضحة عن التخيل يجب العودة إلى مفهوم الخيال⁽³⁾. إن الحاجة إلى تحديد موضوع الخيال يسمح لنا بممارسة عملية إدراكية معقدة تتمثل في معرفة كيف ينتقل هذا المبدع من حالة الإدراك إلى الخيال. منعرض هذه الفكرة بالتطرق إلى العلاقة القائمة ما بين الصورة والتخيل.

الصورة والتخيل:

نجد أن مصطلح "صورة" يعود في أغلب التحديدات المقدمة عن الخيال، وهنا منعرض الصورة كما يتجلى من خلالها الخيال الذي يعد آلية، لهذا "باشلار" يربط ما بين الصورة والخيال ارتباطاً شرطياً، بحيث يقول بأنه إذا لم يوجد هناك تمييز صور فلا يوجد خيال، وإذا كانت صورة حاضرة لا نجعلنا نفكر في صورة غالبة فلا يوجد خيال، والكلمة الموافقة أكثر خيال هي التخيل وليس الصورة، ومنه لفظة صورة تقاس بمدى اتساع مجالها التخيلي وينبغي أن نفهم بأن "الصورة حسب باشلار" ليست وجهها بلاغياً ولا هي جزءاً من جزئيات النص

1 - Ibid, P. 08.

2 - Ibid, P. 09.

3 - Ibid, P. 09.

إنما هي موضوع من تمثولة (كل) والصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص: وهي تسبق الإدراك لأنها تصعيد لنمط أو لقالب "وليس إعادة إنتاج للواقع" (1).

إن الصورة بعد ذاتها لا قيمة لها، وإنما على هذه الصورة أن تكون فاعلة وذلك إما بإحداث تغيير أو كونها تحيط وتستغرق صوراً أخرى، أي تملك القدرة على أن تتضاعف، ويبدو الخيال هنا كثافة للصّور بحيث تتحرك هذه الصّور دون أن تفقد ودون أن تثبت، فإن حدث ذلك خضعت للإدراك والتمييز وكنت عن كونها صورة خيالية، وهذا ما ذهب إليه "ويليام بلاك" حين أشار إلى أن الصورة التي تترك خاصيتها التخيلية والتي تثبت في شكل نهائي تأخذ شيئاً فشيئاً خصائص الإدراك الحاضر وبدلاً من أن تجعلنا الصورة نحلم ونتكلم فإنها تجعلنا نفعل «(2)».

نلاحظ مما سبق أن الصورة قد ربطت بدور هو خلق فضاء هو التخيل ويكون ذلك الخلق بالكلمة والحلم. وهنا نجد اشتراكاً ما بين المجهول، العاشق والشاعر حسب ما ذهب إليه شكسبير من اعتباره هؤلاء كلهم خيال، وغنى عن الذكر هنا ما شاع عن هذه الفئة من انفصامها عن الواقع وغوصها في ميدان الخيال، وكذا ما أسند من نظريات ميتا فيزيقية تدور الإبداع الأدبي بالحديث عما يسمى بالإلهام وترجمته إلى مستوى مغاير للواقع الذي يحكمه الإدراك ويسيره الزمن بمعنى أن الواقع يستجيب لتكنولوجيا قابلة للفحص على الأقل بالعودة إلى المعينات الزمانية الاصطناعية، ويعرض الخيال مخارجاً عن هذه التكنولوجيا، وعلى مستواه فقط لا معنى للاصطلاح الزمني، بحيث ببساطة تمرّ ثلاث سنوات على حكي شهرزاد قصصها لشهریار في ألف ليلة وليلة عبر عدد من الكلمات ثم الصفحات، نفس الخيال الذي يجعلنا نستحضر أية شخصية من الماضي ونضعها في عمل أدبي، ومشكلة الصورة في كل ما ذكرناه في علاقتها مع الخيال هو أن موضوع الصورة في الواقع موجود ويتدخل الإنسان فقط للتعرف عليه وإدراكه بمعنى يتملّكه؛ أما موضوع الصورة في الخيال لموضوع لم تكنسب بعد ذلك آلتها وحريتها للدرجة يبدو ليها أنها هي التي تسهر خيال الشخص وليس العكس،

أسجلان ليف طائيه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة نكاسم المقداد منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1993، ص 156.

وهذا ما يفسر انهيارنا الدائم والمتجدد أمام "صورة خيالية" وهي تتوضع بعلاقة مع الواقع، أي أن الخيال لا يعرض كمسوى مواز للواقع فهو يملك علاقة به وهو ما أشار إليه "سارتر" حين ذكر « أن المتخيل يملك علاقة وثيقة مع الواقع، فهو يأتي انطلاقاً من وضعية معينة لوعي بالعالم: لكي ننظر موضوعاً متخيلاً، على الوعي أن يطرحه ككاتب أو غير موجود، اللاواقع محدد بوجهة نظر خاصة عن الواقع، فلنكن يبدو القول "Le Centaure" ككائن غير واقعي فلا بد أن يكون هناك وعي بعالم لا يوجد فيه غول » وبالتالي فالوعي والخيال ليسا بكفاءتين منفصلتين⁽¹⁾. وهو ما أردنا تبيينه حين ذكرنا أن الصورة في الخيال موضوعة وما كان هذا يمكناً لولا وجود الواقع.

إن الخيال كما ذكرنا إذن نظر إليه من عدة زوايا تجلر الإشارة إليها. فالتظرة التقليدية كانت تجمع ما بين الخيال والتذكر وتعرضهما معاً يقول محمد عثمان لجاني في هذا الصدد: «توسع القوة التخيلية في استعادتها للصور والمعاني قوانين خاصة هي قوانين لداعي الصور والمعاني، بحيث لا يمكن للخيال أن يشتغل دون ذاكرة » فكلتا منهما عبارة عن استعادة الصور والمعاني التي سبق إدراكها، غير أن التذكر يتميز عن التخيل في الصور والمعاني من حيث أنها صور ومعان أدركت في الماضي. أما التخيل لأنه يستعيد الصور والمعاني دون أن يصاحب استعادتها إدراك الزمان الماضي فهو يتركها من حيث هي صور ومعان موجودة الآن فقط»⁽²⁾. فنلاحظ أن التخيل والتذكر يشكلان موقفاً من الزمن كواقع يكون التذكر وعي بالزمن ومثله ما ذهب إليه "برغسون" bergson باعتبار "الذاكرة بمثابة تقدم من الماضي إلى الحاضر: لنحن نضع أنفسنا في الماضي ابتداءً، ولها بحفظ عقلنا بكل الأحداث الماضية وإن لم تكن كلها في حال الشعور الصريح، إذ من بينها ما هو كائن في اللاشعور، ولكن هذا ليس معناه زوال هذه الأحداث»⁽³⁾ والخيال غير ذلك. طبعاً إن طرقاً مثل هذا الموضوع خاصة عند هذا المستوى قد يجهد بنا نحو ميدان علم النفس، لكن نود تجاوزاً لذلك -لأنه ليس موضوع بحثنا-، أن نشير إلى

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 11.

2 - محمد عثمان لجاني : الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3، ص 190، بتصرف.

3 - عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي مكتبة النهضة المصرية ط. 2. 1955. ص 243.

أن المدع الأدبي غالباً ما يطلق من صور خزينها وأخرى بعد تركيبتها حتى ينتج الأثر الأدبي
ومعروف ما ما كان الشعراء يقومون به من حفظ للشعر قبل أن يباشروا بإبداعهم الخاص
وعملية التذكر تتجلى حتى على المستوى التقني بآليات كالعودة إلى الوراء التي تمارسها
الشخصيات الروائية لاستحضار ذكريات الطفولة مثلاً، أما التخيل فجوهر العمل الإبداعي
فانم عليه، ويتجلى ذلك إذا ما درسنا «الخيال الأدبي، الخيال المتلفظ، أي الخيال المرتبط
باللغة والذي يشكل النسيج الزمني لكل ما هو روحاني وبالتالي يتملص من الواقع»⁽¹⁾.
وطبعا الخيال يتوصل اللغة حتى يعرض صوراً، لكن ذلك ينطق على الأدب فحسب في حين
نجد «أن الرسام مثلاً يعكس على اللوحة صورة ذهنية وذلك عن طريق عناصر تجسدها وهذه
العناصر واقعية كمظهر اللوحة، كتابتها، ملمسها، والزيت الموضوع على الألوان وطبعا ما
تدور في اللوحة الفنية ليس هذه العناصر المادية إنما التخيل الذي تخلفه»⁽²⁾، أي الصورة
الذهنية التي حاول الرسام أن يسقطها بواسطة هذه المواد. إن فكرة أن العمل تخيل يشير إليها
«ميشال رايمون» Michel RAIMOND بقوله: «الشيء الوحيد الذي يعتبر واقعي في
الرواية هو شكلها، حجمها وألوان غلالها وعدد الصفحات التي تصفها، ما عدا هذا فلكه
خيال، واللغة هي التي تخلق الصورة هنا وبصرح «رايمون» بذلك إلى حد إعادة النظر فيما
يعرف بالواقعية والطبيعية وهو يذكر أيضاً أن «ستدال» Stendhal يمكنه أن يقول أن
الرواية مرآة الواقع ويمكن لـ «بلزاك» Balzac أن يعتبر نفسه مكرتير الواقع، ويمكن لـ
«زول» Zola أن يؤكد أيضاً أن رواياته تعد وثائق إنسانية، لأن أعمالهم تفضي إلى عالم خيالي،
ومهما كانت القصة التي تخكى، فقراءة أو كتابة رواية، ليس عبارة عن وقوف أمام لوحة
الواقع، وإنما هو ولوج إلى عالم خيالي تستشره وتستدعيه سلسلة من الكلمات والجمل»⁽³⁾.
ومتعرض إلى بنية اللغة في خلق الصورة التخيلية عند مستوى آخر من البحث وطبعا عملية
الباء اللغوي هذه لتتجلى بشكل أو بآخر ضمن التعاريف الشائعة عن الخيال، وهي التي تجعل
الصور تظهر وقابلة لأن تنقل، ومنه علينا أن نواصل في عرض الإطار الفلسفي للموضوع، وإن
كانت الفلسفة التقليدية قد قللت من قيمة الخيال نجد أن «مارت» Sartre «قد زعم

1 - Armand Cuvillier : Textes choisis des auteurs philosophiques, p. 120.

2 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 13.

3 - Michel Raimond : Le roman, Armand Colin, Paris, 1989, p. 08 - 09.

وجهة النظر القائلة حول مسألة الخيال، بحيث اعتبر الخيال ليس مقدرة وكفاءة مستقلة عن الوعي، ولكن كحالة من حالات الوعي⁽¹⁾، وهذا العرض يسمح لـ "مار تر" بعدم تشييع الصورة، بحيث يظهر « جهد "مار تر" في وصفه للاشتغال الخاص والمميز للخيال وتمييزه له عن السلوك الإدراكي والتذكيري »⁽²⁾. ولقد تأثر الأدب السار تري وإبداعه بما ذهب إليه عن أن الفن ليس تجلداً لطيفة اجتماعية نفسية، والصورة لم تعرض في معناها التام، ولكن عرّضت دائماً كرسالة عن لا واقعية ما، بمعنى أنها تسجل عملية وعي بلا واقعية الصور التخيلية⁽³⁾، ولأنه وعي فهو وعي بالحرية، لأن التخيل عنده هو إنكار للواقع وخروج عن ميدانه الحسي لولوج عالم خيالي هذا من جهة ومن جهة أخرى يتم كل هذا عن طريق إنتاج صور ليست أشياء، وليست واقعية، ولكنها تختزل في علاقة وعي مع الموضوع، بمعنى أن الخيال يحور الإنسان من حضور الأشياء ويلقيه بالتالي في العدم⁽⁴⁾. لقد ذكرنا في موضع سابق أن إنشاء صورة متخيلة يفرض علاقة ما مع الواقع، وحسب "مار تر" فالخيال هو الوعي في حالة تخفيفه لحريته، وهو نفس الوعي الذي يجعلنا ندرك الأشياء بارتباط الوعي بهذه الأشياء ذاتها، ونشعر هنا أن هذا الوعي قصدي، ولا يتخلص العمل الفني من هذا ففي تحليله لصـ "فكتور هيجو" Victor Hugo، يذهب "مار تر" إلى أن الأدب يقوم بوظيفة أساسية هي إقامة صور قصص خلق تأثير محدد على القارئ، فالوصف الذي قدمه "هيجو" Victor Hugo عن إعدام المدعو "طابنر" Tapner في إطار مطالبة الأديب بإلغاء حكم الإعدام، الوصف إذن عرض تفاصيل عملية الشق وهي تجعل القارئ يستنكرها وهو يخلق فكرة عالم لا واقعي تكون له عملية الشق منعقدة غير موجودة ولا يمكن أن تكون علماً أن الواقعة التي يصفها "هيجو" Victor Hugo فعلية⁽⁵⁾.

لنخلص من هذا العرض أن الأدب عمل تخيلي، وحتى السيرة الذاتية التي اعتبرت كخطاب عن الحقيقة فيبقى ذلك ادعاء حسب ما يذهب إليه "هيجو" في تحليله

1 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 09.

2 - Gilbert Durand : Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 1^{ère} édition, 1992, p. 19.

3 - Ibid, P. 20.

4 - Christian Chelebourg : L'imaginaire littéraire, p. 11.

5 - Ibid, P. 14, 15.

مجموعة من السير الذاتية: كاعترافات "جون جاك روسو" Jean Jacques Rousseau و "غوته" Goethe إنما هي مجرد ادعاءات للحقيقة ورغبة في التزام اللاخييل وإنما هي غمك تخيلا من خلال كونها عملا أدبيا يتوخى فيها الأديب استعمال صيغ شعرية، إضافة إلى أن ما يتم ذكره في السير الذاتية لا يمكن أن يكون صادقا، بحيث لا نستطيع التحقق فيها علميا، كما أن الوصف المقدم عن الأماكن لا يمكن أن تحصل كسماذج في علوم أخرى⁽¹⁾.

إن موضوع الخيال عرضه أيضا "بول ريكور" وهو يورد أربعة استعمالات كبرى لعبارة الخيال:

1. فهو يقصد به أولا إثارة اعنابطة للأشياء الغائبة و لكنها موجودة في مكان آخر دون أن تستدعي هذه الإثارة التباس الشيء الغائب بالأشياء الحاضرة الآن وهنا.
2. وحسب استعمال قريب من السابق، فإن العبارة يقصد بها الرسومات، اللوحات، الصور، المخططات. الخ. وهي غمك وجودا ليزياتها محاصا، ولكن وظفتها هي أن تقوم مقام الأشياء التي تمثلها.
3. واستعمال آخر أبعد من ذلك، نسمي صورا الخيالات التي لا تثير أشياء غائبة وإنما أشياء غير موجودة. ونعود الخيالات بدورها في عبارات مثل الأحلام، أو الإبداعات التي غمك وجودا أدبيا محصا مثل الدراما والروايات.
4. وأخيرا عبارة "خيال" تنطق على ميدان الإيهامات، بمعنى تمثيلات تكون بالنسبة لمشاهد خارجي أو بالنسبة لتفكير لاحق بمثابة تمثيلات تتوجه نحو أشياء غائبة أو غير موجودة ولكن بالنسبة للذات وفي اللحظة التي تمثلها تجعلها تعتقد بحقيقة موضوعها. والنتيجة التي يحصل إليها هي إقامة نوع من المقاربة بين مفهومين هما "الوعي بالغياب والاعتقاد الإيهامي، لأن لا شيء الوجود، والحضور الإلهامي".⁽²⁾ إن عرض "ريكور" أدى به إلى تعيين المفروض الذي وضعه الوعي لذاته من خلال أخذه لشيء بمثابة واقع وهو غير ذلك بالنسبة لوعي آخر، وهو الأمر الذي دفعه إلى الفراح مقارنة للخيال بتعدد عن الفلسفة التي لمثلت في ضبط

1- هوج سلفرمان: نصيحت، ترجمة: حسن لاطم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002، ص 151/150 بتصرف.

2- PAUL RICŒUR : du texte à l'action .essais d'herméneutique II. éditions du Seuil. 1986. p. 239.

ويعتمد هذه المقاربة على نظرية الاستعارة من خلال كونها تمثيلاً مجازياً ويتحول الخيال خلالها إلى طريقة أكثر من كونه مصوراً بمعنى أن الخيال يسمح برسم الإسناد الاستعاري وتصوير الصورة دلالة قبل أن تكون إدراكاً متلاشياً، الصورة عبارة عن دلالة طالحة. إن الانتقال إلى يظهر الحسي للصورة يكون بالتالي سهلاً للنهم ويستشهد "بول ديكور" بنجربة القراءة كيف أنها تعرض ظاهرة الورداد والصدى والانعكاس الذي به يقوم الرسم بإنتاج الصور، واعتبر الشاعر بمثابة "حر في اللغة" الذي يولد وبشكل الصور بواسطة واحدة هي اللغة⁽¹⁾.

إن ما نود التركيز عليه هو أن المنجمل (الأدب) بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالترجمة لأولى، أي ليس إنتاجاً مادياً، في حين أن الواقع معطى حقيقي وموضوعي⁽²⁾، وهذا البناء يكون باللفظ، واللفظ، حسب التصور "السوسري" (De Saussure)، عبارة عن نظام من الأدلة، ويتكون العلامة الصوتية وحدة نصية مزدوجة ولجد كلمة "صورة" تتكرر في تحديد "دي سوسر" لكل من الدال كصورة أكوستيكية "صوتية" والمدلول كصورة ذهنية⁽³⁾، ودور اللغة في بناء الصور التحيلية حاول العرض إليه "بول ديكور Paul Ricoeur" في إطار حديثه عن الخيال في الخطاب ونظرته لنظرية الاستعارة، بحيث لا تصور الصورة إنتاج إدراك ما لم يتم تحويله، إنما توسط الخيال باستعمال معنى للغة⁽⁴⁾، وهي فكرة أن الصور الذهنية التي تكونها عن الأشياء مجردة، إحصائية، عبر اللغة أي أن اللغة تشكل الواقع الذي يحمل كل الصور التي تشكلها. هذا العرض يكون في إطار إخراج الصورة من الإطار الحسي المفض ومحاولة ربطها باللغة.

نخلص إلى أن موضوع المنجمل مأخوذ من وجهة نظر فلسفية لا يمكن استغراقه بالبحث غامض، لأن معظم الأخوية لم تقدم، وهو ما يجعل النطري إلى كظاهرة أدبية أكثر تعقيداً، ولعل من حاول الجمع بين المطلق الفلسفي والظاهرة الأدبية لموضوع المنجمل هو "بول ديكور" Paul Ricoeur وصرفه لاحقاً بشكل من التفصيل.

1 - Paul Ricoeur : Du texte à l'action, p. 244.

2 - حسن خيري: قصص المنجمل، مطابرات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2002، ص 43.

3 - Ferdinand De Saussure Cours de linguistique générale, ENAG Editions, 2ème édition, 1994, p. 108.

4 - Paul Ricoeur Du texte à l'action, Editions du Seuil, 1986, p. 241

قائمة المراجع باللغة العربية:

1. جان إيف طاديه: القدر الأدبي في القرن العشرين. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.
2. - محمد عثمان نجاتي: الإدراك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3.
3. - عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي. مكتبة النهضة المصرية. ط 2. 1955.
4. هوج ملفرمان: نصيات، ترجمة: حسن لاظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002.
5. حسين حمري: لقاء التخييل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط 1، 2002.

المراجع باللغة الفرنسية:

1. Armand Cuvillier: Textes choisis des auteurs philosophiques, T. 1, Librairie Armand Colin, Paris, 16^{ème} édition.
2. Michel Raimond: Le roman, Armand Colin, Paris, 1989.
3. PAUL RI CŒUR: du texte à l'action .essais d'herméneutique II. éditions du seuil. 1986.
4. Gilbert Durand: Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, 11^e édition, 1992.
5. Christian Chelebourg: L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Edition Nathan, 2000.
6. Ferdinand De Saussure: Cours de linguistique générale, ENAG Editions, 2^{ème} édition, 1994,

توظيف التراث الشعبي في قصص

السعيد بوطاجين

أ. حرشاوي ليديا كميلة

جامعة تهراني ورو

منسّى من خلال دارستنا هذه إلى تطبيق بعض المفاهيم والأدوات الإجرائية التي وضعها الباحث الفرنسي ليليب هامون* والتي ركزت على فهم عنصر الشخصية في النص الأدبي، وتبين طرق اشتغاله والآليات التي تحكم فيه، وهذا على مجموعة من النصوص القصصية التي أعجبتنا بها أولاً، والتي يجب الاعتراف بفنيتها الجمالية العالية، وبثانها التي الحكم ثانياً. المجموعة للقاص السعيد بوطاجين، الذي دللنا الاحتكاك به، والمحاورات الكثيرة التي جمعنا معه حول طريقة الإبداع والكتابة، إلى القول بأن ما يبدعه يستحق أن يفتت بالحوليات لطول ما يتفق من وقت وعاء في المراجعة والتفح حتى يخرج منه على الشاكلة التي ترضيه. ولأجل هدف منهجي سوف نسعى إلى تقسيم هذه الدراسة إلى قسمين: القسم الأول نستله بأوليات نعرف بها بالحق القصص المدروس كي يتسنى للقارئ فهم أبعاد توظيف التراث الشعبي في النصوص، لنعرف بعدها بالمقاربة التي اعتمدناها مفتاحاً لفهم الوظيفة التي يؤديها استخدام كل من المثل والشعر الشعبي بشكل محاس، وهذا حتى لا يقع في الشرح الكلاسيكي لمضامين الأشعار والأمثال ودلالاتها، بل لمحاول تجاوز هذا للإمساك بما يحفه توظيف التراث الشعبي في القصص البوطاجينية.

1- أوليات:

1-1- الفن المروى:

منعتمد في مقاربتنا هذه على المجموعتين القصصيتين للقاص السعيد بوطاحين كمدى لنا. صدرت الأولى المعنونة (ما حدث لي غدا) عام 1998، مشورات الجاحظية، أما الثانية (ولة الرجل الميت) عام 2000، مشورات الاختلاف. ويجب التذكير أن أغلب هذه النصوص من وأن نشرت في مجلات وحوادث مختلفة في سنوات مختلفة.

ولعل ما استخلصناه بعد القراءات المتكررة للمجموعتين، أن المؤلف عمد استخدام شخصية غط *Personnage - type*، تكررت بأفكار وصفات وملاحق متفارقة ومفارقة في الآن ذاته، إنها شخصية المتف الذي استند إليها مجموعة من النصوص: متف ضائع، باتس، غي، صاغر، مضطرب، حائر، واع.... يظهر في القصص في صورة: أستاذ، كاتب، فنان، قاص، تقرون به صفة تدل على حاله الاجتماعية: فقير، شعاع، مشرد، منهم... هذه الشخصية السط يتحدث عن كيوتها، وحقيقة ماهيتها ووجودها في واقع مهوى، فاسد وطام، الكلمة الأولى فيه لصاحب العلة والمال والجيب الممتلئ، ويمثله كل من الحاكم، المي، المالك، والجاهل والخبث. يستعمل هؤلاء عناصرهم وامتياراتهم لممارسة هذا القهر والاستغلال العلى على من هم أقل منزلة ومكانة منهم. كما تعمل هذه الفئة على إلغاء الفئة الثانية بشي الطرق، وتوجه عدوانيتها وتكرسها نحو الفئة المتفقة - بشكل خاص -، تلك التي تمثل الوعي الاجتماعي، ولا تتوانى في تصح سلوكات وأفعال حقيقة الفئة الغالبة. ولكن مع الإنكسار المتألمة التي تلحق هذا المتف لجده شيئا فشيئا يفقد ثقته وكل يصير أمل في تغير الواقع ليتحول إلى عشي، نهكسي لا يعني له القوانين شيئا، لأنها من وضع من لا يفكر وحيدا مفردا أن يتصدى لهم، خاصة بعد ظهور شخصية أخرى معارضة تمثل في شخصية "المتف الراقص" الذي يشجع متروا تحت رداء الثقافة والعلم والاستغلال والسلب والقهر للحصول على بعض الامتيازات.

أمام تعقد الأمور واستحالة الفراج العقدة، يتحول المتف - ظاهريا - إلى شخصية سلبية ينتهي بها الأمر دائما إلى نقطة واحدة وهي السحن أو الانتحار أو الموت أو الصاع

والحرية واليأس الشديدين، أي من حالة لا توازن إلى حالة لا توازن أخرى، أكثر تعقيدا. إلا أننا نرى أن الشخصية نفسها - في الحقيقة - تمثل الوعي نفسه، إنها تعلم جيدا حقيقة المجتمع والواقع، وتدرك دقائقه ومساره الذي يتدنى بالظلم لينتهي بالظلم، وهذه الدرجة الكبيرة من الوعي جعلت الشخصية تحتفظ بقناعاتها حتى أمام أقطع ما قد يصيب المرء وهو الموت. فعبث الواقع، وانقلاب المفاهيم والأفكار، ولا منطقته وفوضاه، كل هذا ولد الإحساس بالعث لدى الشخصية. إن شخصية المثقف تطالب، بالعدالة، الأمن، الحرية، الثقافة، وترك جانب الضغط والإلغاء، لأن الذات ماهية فيها حركية مستمرة، ولا يمكن في حال من الأحوال قمعها.

هذا النوع من الشخصيات (المثقف، الفقير، الحاكم، الغني، المنافق، المثقف الزائف) المتحركة ضمن هذه الأنساق والمواضيع (شخصية غطت تتحرك في نص غط) المنطوق إليها بأسلوب ساخر يعكس بنية الواقع الحقيقية يمثل كله لب القصص البوطاجنية.

• 1-2 - المادة المستخدمة :

لا يخفى على أي قارئ كان، أثناء تصفحه للمجموعتين القصصتين، ملاحظة التوظيف الغني للتراث الشعبي من مثل وشعر شعري، أديبا كلاهما وظائف متعددة خدمت البناء القصصي، وفحرت بتأويل الإبحاء للمساهمة في توليد المعاني المتجددة، كما اتخذ القاص منها " وسيلة للتعبير عن آرائه المختلفة ورؤيته لقضايا الإنسان حوله، ثم يفسر بها ما يضطرب به المجتمع من أحداث، ومشكلات، وتيارات فكرية واديولوجية. فهو يستمتع بهذا الفضاء، ويجد فيه متغيا لآرائه التي قد لا يستطيع أن يجاهر بها بأسلوب مباشر، ثم إن شخصيات عمله تستخدم الأمثال الشعبية في حوارها لإثبات أصالتها الشعبية وانتمائها إلى البنية المحلية، فضلا عن استخدامها كحيلة تكسو بها جمال النص".⁽¹⁾

1-3 - المقاربة المعتمدة :

تساءلنا ونحن نتابع بدقة حضور التراث الشعبي في النص الوبلاحي عن الوظيفة الأخرى التي يؤديها هذا الحضور، فضلا عن كونه يتطرق ويختزل قضايا الإنسان الفكرية، السياسية، الاجتماعية، ويميز عن اهتمامات الفرد، وأهم التجارب الإنسانية الخالدة كالحب والكراهية، الحقد، الحياة وغيرها من الأشياء الجميلة والقيّمة التي ارتبطت بالإنسان ومواقفه. لقد ساعدتنا مقاربة فليب هامون على تبيين بعض الجوانب التي، قد يقع البحث عن المصامين حاجزا للوصول إليها وتبينها. إذ نقوم هذه الأخيرة على دراسة الشخصية على نحو اختلافي يسمى من خلالها إلى إبراز وظائفها وطريقة بنائها، ورصد العلاقات التي تربط بين الشخصيات المختلفة في النص، والتي يفعلها بتطور مدلولها. (2)

1- بلجيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، الجاحظية، 2000.

2- الإشارات في اللسانيات: الضمائر/ مهمات الزمان/ مهمات المكان، أسماء

الإشارة

1- المرجع الشعبي كشخصية إشارية:

إن الشخصية الإشارية التي يتحدث عنها ف. هامون مستقاة من الإشارات Embrayeurs في اللسانيات، وتكمن وظيفة هذه الأخيرة في مفصلة الملفوظ في الواجهة التلفظية، وتحدد قيمتها المرجعية بالعودة إلى الفضاء المكاني والزمني الذي تورد فيه، والسياق اللساني هو البيان الوحيد الذي يسمح بتأويلها. ومثلما تلعب الإشارات دور المعين Indicateur للمتلفظ وتحدد زمان ومكان التلفظ في الواجهة التلفظية، فإن الشخصية الإشارية هي الأخرى تستخدم كإشارة ودليل على حضور المؤلف أو ما ينوب عنه في النص كالسارد مثلا.

ومثلما نعلم فإن السارد وسيط بين المؤلف والقصة، والمصطلح بوظيفة السرد، فهو دور ووظيفة، يقوم بنقل عالم المؤلف بأمانة، نائب عنه ومكلفه بالظهور مباشرة (كصير المنكلم أنا) أو بطريقة غير مباشرة (بضمير الغائب) في العالم القصصي أو الروائي.

لقد لا حظنا أن وضع السارد في النون القصصية البوطاجية يتخذ صورة المباشرة وغير المباشرة، هذا وعلى الرغم من أن المؤلف لم يتخل من إيراد هذا الأخير بعض العلامات والإشارات التي تظهر حضوره الفعلي في النص. نحصى هذه الدلائل في استخدام السارد أو الشخصية الساردة، وبشكل مستمر، وكلما صححت الفرصة، أمثالا وأشعارا شعبية لـ:

أ - التعبير عن حالة واختزالها نحو ما تلاحظ في قصة (نفاحة للسيد البوهيمي):

"الدمعة ما تصفي العين، والضحك ما يبشر بالخير" ص 78

يأتي هذا المثل ليجز حالة اليأس والاغراب والضباع التي تعيشها الشخصية الساردة، بل تلك التي يعاني منها المؤلف نفسه.

ومما يلاحظ أن المثل / الشعر الشعبي يلحقان في أغلب الأحيان بملفوظات تتحول هي الأخرى إلى مفاتيح تجلي دلالة المثل / الشعر، تفكك منه. نتابع هذا في الملفوظ الذي يلي المثل: "لحظتها لم تكن في جلدك، كنت مبعثرا، كقلب مهاجر كنت، حتى رؤاك بدت متلعثمة، ولو لا ذلك الحجل الذي يلازمك، لتمددت على الرصيف، ووثقت على جبينك، مواطن للتصدير" نفاحة للسيد البوهيمي. ص 78

فالملفوظات التي تذكر قل أو بعد ذكر المثل / المقطوعة الشعرية تصبح شرحا وتفسيرا للمثل أو الشعر الذي يصبح نتيجة حتمية للسبب.

ب - وصف جبروت وخطورة ولامبالاة الفنة العالية: نتابع المقطوعة الشعرية الواردة في قصة (لا شيء):

"شولوا شلة من الأعداء واقفة في البيان"

القلوب القاسية ما خللات حذيان" ص 99

يعبر المؤلف مستعينا بهذه المقطوعة التي تستخدم شخصية جماعية، Pers.collectif مجسدة في (الأعداء) والتي توجه تركيزها على (القلوب) التي هي قاعدة الإنسان، والمصدر الوحيد للأفعال، عن علاقته السبئية بالفنة العالية، هاته التي تحقق سيطرتها ونفوذها في المجتمع

تعمل الامتيازات التي وفرها لها هذا الأخير، إذا تظهر أشكال التسلط في المجتمع العربي في القاعدة التي تمثلها الأسرة (الأب نموذجاً)، والسلطة الثانية والتي تمثلها فئة الأغنياء الذين يمارسون استبدادهم على الفئة المحرومة، ليأتي في قمة الهرم من يتصلون بالسلطة العليا في الدولة (شرطة، جمارك، حكام...) هؤلاء الذين تسمح لهم مناصبهم العالية بالتلاعب بحريات الأفراد وحيواتهم.

ج - وصف معاناة الفئة المغلوبة:

تقول شخصية وازنة في قصة (هكذا تحدثت وزانة).

" تكبر العين ويبقى الحاجب فوقها " ص 126.

و تقول شخصية عبد الوالو في قصة (مذكرات الحائط القديم):

" ما هموني غير الرجال إذا ضاعوا "

ما هموني غير الصغار مرضوا وجاعوا "

الحيوط إذا رابوا كلها بيني دار... " ص 53

" في هذه البلاد عندك لرنك ليمتك لرنك " ص 205

يعمل المؤلف مستخدماً هذه الأمثال والمفردات على إظهار عناء ومحنة وانكار من لا سلطة ولا مال ولا مصلحة له (الثقف، الفقير...) هذه الفئة التي مارست عليها القوات الحاكمة باختلاف صورها وأشكالها ضغطاً واستغلالاً. بل نجد الكاتب ينعتها بما يدل على الذل والهوان، فعرف الكاتب منها باد في الأشعار.

كما نثر من الأمثال والأشعار التي استخدمها المؤلف، ما يحمل معنى عاماً، بل نتيجة نصيح بديهية عن كل ماله علاقة بالإنسان والحياة، فبعد المؤلف للقارئ على أنه كلام غير قابل للنقاش لأنه يحتزل تجربة إنسانية / حياتية عميقة.

" إيه ياني، ما يبقى غير ربي على حاله... " مذكرات الحائط القديم. ص 51.

" لو كان الحو ينفع خوه، ما يهكي حد على بوه " ص 62.

"... وما لي القلب يبقى في القلب... " الوصاوس الخناس. ص 26.

يبدو جليا أنه يستحيل على السارد الذي هو شخصية متخيلة أن يصرح بهذا الكلام
التي بالدلالات، دون أن يكون وراءه المؤلف، السعيد بوطاحين نفسه، الذي أملت عليه
قاعته، تجاربه، ثقافته وقراءاته هذا البعد الوجودي والروى العميقة عن الحياة والإنسان.

هذا، فإن تنوع توظيف السارد للمرجع *référence* الذي يزارح بين المثل الشعبي
والشعر، ومثلما أشرنا سابقا، فإن المؤلف يوكل السارد، ويعلي عليه ما يجب قوله أو تركه،
وبعد بالعدة اللازمة لأداء فعل القول هذا. تعد هذه المرجعية الثرية التي يبرز السارد أو
الشخصية الساردة بها في النص علامة على ظهور الكاتب في العالم القصصي الذي هو صاحبه،
وتدل على علم المؤلف وثقافته الواسعة، ونهله الدائم من المصادر المعرفية هذه إشارة على بقية
في كون.... هذه الأخيرة تلخص تجربة الإنسان ووعيه ورؤاه للواقع، والحياة والبشر يصبح
المراجع الشعبي شخصية إشارية، تدل على حضور المؤلف في العمل القصصي.

2 المرجع الشعبي كشخصية عاتدية:

على صوء مفهوم "العوائد" *Anaphores* في اللسانيات، يني ف. هامون مفهومه
للشخصية العاتدية. "إنها دلالات تحمل على دليل منفصل عن المفرد نفسه، قد تكون قريبة أو
بعيدة عنه، أو سابقة في السلسلة الكلامية - أو الكتابية أو لاحقة بها - أما وظيفتها فهي
أساسا وظيفة ربطية *cohesive*، ابدالية *substitutive* والصادية *économique*، إذ
تفص من حجم البلاغ وطوله - ويمكن تسميتها بصفة عامة عاتدية"¹
يشير ف. هامون إلى أن معنى هذه العوائد عاتم ومنفرد ولا يتحدد إلا ضمن السياق
الذي يحيل عليه، فمرجعية هذا الناقد اللساني مهيئت له بتحديد نوع من الشخصيات تقاطع
مفاهيمها، وتطلق تميزاتها وتميزات العائد اللساني. هي الشخصية العاتدية التي لا يكتمل معناها
هي الأخرى إلا ضمن سياق معين، وتبرز في حالات الاسترجاع أو الاستدكار التي تقوم بها
شخصيات النص المختلفة ووظيفتها الأساسية ربطية وتنظيمية *Organisatrice*، تشد
ذاكرة القارئ، وبهذا المثل والشعر الشعيان اللذان يدرحان ضمن ما يسميه ف. هامون

1- هلمب هامون، سمبولوجية الشخصية، ت: محمد بن كراد، ص 20.

مقولات الأسلاف Citations des ancêtres أصل الصور التي تظهر عليها هذه الشخصيات.

عرف الفن القصصي البوطاني توظيفا مكثفا للمدونة التي تركها الأسلاف من مثل وشعر شعبي. واسترجاع هذه المقولات في الفن القصصي المدروس وما تحمله من معاني وإيحاءات، عمل على تقوية المعنى، وتكثيف الدلالة والاقتصاد في السرد، وشهد ذاكرة القارئ، إذ غالبا ما يعتمد المؤلف استخدام هذه الروايات في سياق من السياقات ليعبر عن فكرة أو رأي، ويكفي بالشاهد وحده، كونه يحمل حولة دلالية بعمقده تلمح السارد أو الشخصية عن الإطباق في الوصف والتعبير، كما تعمل على الربط بين الوضع الذي قبلت فيه مانقا والوضع الذي تعينه الشخصية.

يسمى الكاتب عبر استعمال يثنى من الشعر الشعبي في قصة "أعياد الخسارة" إلى تبيين حالة الفقر المدقع الذي تعاني منه شخصية يعقوب:

"الكاتب تنادي ومعها الخير ولو كان من بعد نجيبا"

"والحاطة عليك من يدك تطير ورزلك من قبل ما هو فيها" ص 25.

فهذان البيتان اللذان فقدتهما المحبلة الشعبية عبر الأزمنة والعصور، ظلا يؤدبان المعنى نفسه، وفي العصر كذلك، فقد قرر يعقوب أن يبقى فقيرا لا نصيب له من خيرات الحياة. يأتي هذا الشاهد ليوذي دور صند للشخصية، ليعد عنها اليأس والأسى ويحملها بالصبر، لأن الرزق قدر ولا سبل للإنسان في منالته هذا القدر، كما أنها لؤدي مدرجة ضمن هذا السياق، دور المعزى للحقيقة التي لا مرد لها، الواضع الحزن للأحلام والأوهام التي كان ينسجها يعقوب في عبقته، ويحلي له الطريقة الوحيدة للصبر وهي الاتساع والرضا بما قدر له.

يعبر يعقوب عن معاناته وآلامه في مقام آخر منشدا المقطوعة التالية:

"للي جابن المضرب والزبرة / والحداد مشوم ما يشفق عليه / يردف له ضربة على ضربة / وكل ما يرد يزهق نار عليه" ص 80.

تلخص هذه الأسطر الشعرية حليقة حالة يعقوب، وتصور للفارسي بإيجاز وعشق إلى الشخصية وحولتها.

ومثلما نلاحظ، أن استعادة السارد أو الشخصية الساردة أو إحدى شخصيات النص
للمدونة الشعبية يعني ذلك تكرارا للتجربة الواحدة في زمنين مختلفين (فالماضي يعود ويتحدث في
الحاضر، إنه العائد الذي تحدث عنه ف. هامون والمستقى من اللسانيات، إذ يتم استرجاع
التجربة التي اعتمدت على القول/ الطريقة الشفاهية في الماضي وتصبح مجسدة بفعل الكتابة في
الحاضر. وتحفظ بالدلالة والموقف الذي قبلت فيه (موقفان متشابهان في زمنين مختلفين). فتابع
هذه المقطوعة الشعرية التي ردها عبد الوالو في قصة (الوسواس الخامس):

قولوا للراقد واه القافلة سرّات
قطعت الصحاري بلغت القسط المطلوب
بالعلم المتين الغرب حقق رغبات
واحنا نُهنا والعالم لنا مغلوب
هدوك ذوتوا التاريخ زادوا صفحات
واحنا عندنا الكل يفهم بالقلوب
ياك سماهم بنهار القمرة ضوات
واحنا بالليل ذابت القلوب
والسواقي جارية بدم الشروب

كفّاش أحنا الضحكة لنا نحلى* من 33 فرقة المشاهير المغربية.
إن شخصية عبد الوالو ضائعة، غريبة في وطنها، فقدت الأمل والحياة في وطن مهزى لا
يعرف إلا بالجيب الممتلئ والسلطة، ولا يتوانى في تحطيم من موّلت له نفسه محاولة تجاوزه هذا
الواقع والبحث عن سبل الحلم والعدل والحقيقة التي لا يملكها الواحد إلا بالتأمل والبحث.
فهذا الشاهد يؤدي الدلالة نفسها كالتي أذاها في زمن مضى، وهو تكرار للتجربة
والرواية على الرغم من تبين الأزمنة.

من أهم وظائف العائد، كونه ذا وظيفة ربطية إبداعية/ اقتصادية/ تنظيمية. وقد أدى
توظيف المثل / الشعر الشعبي في النص البوطاجيني الوظائف كلها. ندرج جملة الشواهد هذه
التي وردت في قصة (هكذا تحدثت وازنة) للتوضيح.

"لا يزال مكثدا رابعا امام الملقات... (ابقطه ونفضت البار عنه، بتلك المكسة الودودة المسرودة غسلت حماءه " مولاي ولو كان اعمى " من وبها عرضت على الاسوار ونسجت امنيالك العاصلة... لم تفهم شيئا وما لهم. قال لك ارجعي بعد اسبوع بشهادة تثبت انك لازلت حية وقلت له: " المرض يحط بالقطار والراحة تنزل بالحنة " وقال لك: بصفي مسودا... قلت: " كل من يطلع ينزل وكل من يسمن يهزل. لضحك ولم تضحكي، ولكك اصف: المسلوحة تصحك على المذووحة والمقطعة قالت خلوني نشطح، وقال لك: احزمي نفسك والا طردتك. وقلت: السبع اذا شاب تطمع فيه الذئب، وقال الراوي ساخرا (...). لم مكثت عن الكلام المباح ولم يقل: العدو ما يكون صديق، والنخالة ما تكون دقيق.

اول ما يشدنا في هذا الشاهد، البناء الدقيق والمحكم للحوار بين الشخصيات (شخصية المدير وشخصية وازنه العاملة كخادمة في معهد من معاهد الجامعة) حيث تتحدث الاولى بشكل عادي، مستخدمة اللغة الفصحى، وتجيها الثانية في كل مرة مستخدمة مثلا كبديل يعني عن:

(1) - الإطالة في الحديث، فالتل يمتاز بالتكثيف الدلالي، بالقصر والسرعة، وبالتالي يحقق الاقتصاد والإبدال (بعض من السرد والوصف).

(2) - التل يعبر بعمق وبصدق عن معاناتها وأفكارها.

(3) - كما يعبر عن مساها الأقرب إلى السذاجة والعفوية، لذلك نجد لها تفضله على أي شكل آخر من التعبير.

(4) - كما أنها تحقق وظيفة الربط بين الأزمنة والمواقف والتجارب (ماض/حاضر) وبهذا، فإن المرجعية الشعبية الموظفة في النص البوطاجيني من مثل وشعر، تصبح شخصية عائلية بالمفهوم الهاموني، وتحول مقولات السلف مثلما ينعتها ف. هامون، والموظفة في قصص السعيد بوطاجين، عناصر مساعدة على قراءة النص ولهمه في الوقت نفسه، كما أنها تسمح للمؤلف، بالمقابل، الاقتصاد في السرد، والوقوف على المعنى أو المعاني المحددة التي يود نقلها للقارئ مباشرة وبإيجاز. ضف إلى ذلك أنها تقوي محتوى القصص وتكسر رتابة الحكيم القائم على الوصف والسرد. كما تعمل على الربط بين موقف/ مواقف ماضية متكررة في الحاضر.

التحليل التداولي للخطاب السياسي

أ. ذهبية حمو الحاج

جامعة تيزي وزو

أثبت المفهوم الجديد للتواصل كيف تم الانتقال من لسانيات الجملة الى لسانيات الخطاب. فبعد أن وقفت اللسانيات المعاصرة عند حدود الجملة التي لاقى اهتماما كبيرا ووصفت على أنها وحدة متوقفة على شروط النظام، وبعدها ركزت اللسانيات في دراستها على الوحدات الصوتية المميزة مع علم الأصوات ثم بالجملة وبأقسام الجملة مع النحو التحويلي، تقوم بتجاوز الجملة لتصل الى الخطاب مع الفقرة أولا ثم تسلسل الفقرات ثانيا. فإذا ألقينا الضوء على اللسانيات القديمة نجد أن اللسانيات التاريخية الأوروبية أوجدت تصورات جديدة لم تكن متبلورة قبلها، والتغيرات التي أصابت اللغة لم تكن من فعل البشر، بقدر ما كانت ضرورة داخلية.

لقد سمح النحو المقارن من إيجاد القرابة بين اللغات، ويتعرض للتجديد مع التصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد دعا هذا التجديد الى تحليل التغيرات التي أصابت اللغة داخليا عند عملية الوصف. فما يؤخذ على علم اللغة التاريخي هو أنه لم يسمح بمعالجة موضوع الخطاب معالجة تربطها بكيان اللغة ووجودها.

أما في العصر الحديث، فقد شهدت اللسانيات تغيرا يتجاوزها لحدود الجملة وكذا اهتمامها بما يدعى بالخطاب، حيث أصبح هذا الأخير ملفوظا يستدعي لتحقيقه عدة عناصر، فما الخطاب إلا تتابع من الجمل المترابطة التي تقوم بصياغته على شكل رسالة لها بداية ونهاية. إن الخطاب من المنظور اللساني لا يخلو عما يوجد في الجملة التي يعتبرها "اندري مارتيني A.Martinet" أصغر مقطع يمثل بصورة كلية وقامة للخطاب. فالشيء الذي حدث هو أن اللسانيات لم تشغل بمجموعة من الجمل بعد توارها لجملة واحدة.

بعدما ظهرت لسانيات الخطاب التي غرست جذورها في البلاغة (قديمًا) إلى ميدان التحليل البنيوي للنصوص تمّ التسليم بوجود علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب، لم يكن أن تكون جملة ما خطابًا رغم تحديده على أنه مجموعة من الجمل، لقد أصبح الخطاب جملة كبيرة تمامًا مثلما ستكون الجملة باستعانتها بمجموعة من المواصفات خطابيًا صغيرًا.

بعد وفاة موسور وبعد فترة طويلة من رحيله لا نجد لسانيا لم يأخذ عنه شيئًا، أو لم يترك فيه "موسور" أثرًا من الآثار، ولنا أن نتساءل ما الذي قدمه "موسور" للسانيات زمانه؟ وبماذا أثر في لسانياتنا المعاصرة؟

لقد حاول "موسور" أن يقدم للغة اتجاهًا مختلفًا لم نعهده من قبل، إذ يشير إلى اجتماع الكثير من العوامل: النفسية، الاجتماعية، التاريخية، الجمالية، والتداولية، وهي العناصر التي يستدعي اجتماعها وارتباطها فيما بينها تحديد التواصل بالشكل الجديد له لينضج أنه لم يعد اتصالًا خطيًا للمعلومات، مادام التواصل يعني أيضًا التأثير على الآخر، وجعل المتلقي غير خاضع ولكن مبادرًا إلى العمل، وفاعلًا، ومشاركًا، ومستعدًا لاستقبال الرسالة، ولعلاجتها وإعادة صياغتها... الخ، بمعنى أنه يشكلها بالمصاحبة *Co-construire* إذ أن "النظر إلى المتلقي ادراكًا يؤدي إلى نتائج هامة على عخطط التواصل ذاته، وعلى وضع ودور الفاعلين المتواصلين" (١).

لم يعد التواصل مع تحليل الخطاب لعبة للإيصال والإبلاغ، ولكن لعبة للتفاوض *Négociation*، إضافة إلى عملية الرمز ولكل الرموز التي تفقد بساطتها تدريجيًا.

لقد تغيرت الأمور منذ نهاية الستينيات، بحيث ارتكز الخطاب في هذه الفترة على اللسانيات واللاكانية بحيث قام بإدخال اشكاليات جديدة في حقل سيطر فيه تحليل المحتوى والفيلولوجيا، بينما تأتي التسميات لشهد أعمالا تقوم بتحليل الخطاب ومقاربات التجانس اللفظي، ويجب التقرير أن مصطلح "الخطاب" يحتمل في حده ذاته عدة استعمالات منها:

1- إن الخطاب مرادف للكلام السوموري.

2- إن الخطاب وحدة أكبر من الجملة أو هو ملفوظ أكبر من الجملة بمفهوم "جون

ديبوا" (٢) J.Dubois

3- إن الخطاب ضمن نظريات التلفظ أو أفعال الكلام هو الملفوظ الواقع في بعده
الفاعلي، وفي سلطة المتكلم الفعلية مع الآخرين، كما يدخل في إطار مقام الحديث (موضوع
الخطاب، المخاطب، المخاطب، الزمان والمكان).

وانطلاقاً من هذه العناصر الجديدة التي جاءت مع تحليل الخطاب (أي خطاب)، ظهر
مصطلح آخر يدعى بالتداولية Pragmatique التي نشأت في إطار اللسانيات، واستعمل
لأول مرة عند "شارل موريس" C.Morris، ويعرفه كدراسة للعلاقة التي تربط العلامات
بمؤوليها، فقد استعمل مصطلح "مؤول" بالمعنى الذي قدمه "بيرس" Peirce.

تحدد مفهوم التداولية بالمعنى الذي ذكرناه كما نحدد عند فلاسفة أكسفورد بأفعال
الكلام*. لم يكن اهتمام "أركيوني" C.K.Orecchioni بالمنظور التداولي الفلسفي قصد
التعرض والتعمق في الأعمال التي طوّرها "أوستين" Austin و"سارل" Searle، حيث
الفرضية الأساسية هي: التحدث يعني - بلا شك - تبادل المعلومات، ولكن هو أيضاً تادية
للفعل الذي تحكمه قواعد معينة (بعضها عالية عند هابرماس)، والتي تزعم تحويل مقام المتلقي
وتعديل نظام اعتقاداته أو موقفه السلوكي، وبالتالي فإن فهم الملفوظ هو تحديد محتواه
الإخباري وتحديد لتوجهه التداولي.

يتم المرور باللغة وبفضل التداول من ميدان كونها نظاماً من الأدلة إلى ميدان الفعلية
والنشاط، وتظهر إليها مختلف التحديدات اللاحقة على أنها نشاط كلامي تحكم فيه شروط،
تارة ذاتية وتارة موضوعية ومنها توالم شخصين متخاطبين للأول ثمة التأثير على الثاني
ويتفاعلان ضمن معطيات الحديث من زمانية ومكانية. ومعرفة هذه العناصر أولية من أولويات
الخطاب وهو ما يتبلور في مصطلح السياق الذي يحدده "لأن دايك بفترة من الزمان والمكان
حيث تتحقق النشاطات المشتركة لكل من المتكلم والمخاطب، وبحيث تستوفي خواص (الآن)
(هنا) من الوجهة المنطقية والفزيائية والمعرفية"⁽³⁾، ويعتبره محمد خطاي ذا دور أساسي في
انسجام الخطاب وتماسكه.

ينتقل مفهوم التداولية إلى العرب ويتحدد عند الدكتور "طه عبد الرحمان" في العصر
الحديث وفي 1970 ليضاهي مصطلح pragmatique فيقول: "...لأني وضعت هذا
المصطلح عند 1970 في مقابل pragmatique التي صادفتها آنذاك، بالتمييز بين الركب

والدلالة والتداول على المستوى المنطقي،... وهي أن التداول أفضل كلمة يمكن استعمالها لمقابلة لفظة pragmatique... بينما التداول نجد فيه المعنى التفاعلي، ونجد فيه أيضا معنى الممارسة^(١٤).

نجد التداولية عند "طه عبد الرحمن" الممارسة والتفاعل، ممارسة اللغة والتفاعل مع الآخرين، فامتلاك المخاطب للغة وتأديته لها يسمح باقامة علاقات مع الغير، ولكن دون الوقوف عند وظيفة الإبلاغ، فباللغة يمكن المناقشة، الاستفهام، الإثبات، الإعلان،... لتخرج اللغة بهذا الاعتبار عن قصدية التواصل، وإن بدت الوسيلة الأكثر فعالية وتسمح للمخاطب بتأدية عدة أفعال عدا الإبلاغ وتوصيل الرسالة فما ينبغي عنها ميزة السلوكية.

إن أول ما يميز تحليل الخطاب هو الثنائية (أنا) و(أنت) اللذان يسميهما "بنفست" Benveniste بالاشارين Les indicateurs معبرا إياهما دليلين فارغين غير مرجعين بالنظر إلى الواقع وغير قابلين لأن يملأ إلا حينما يستعملهما المتكلم في كل عملية من خطابه فكما يقول "مانقونو" Mainguenu: "تمثل وظيفة (أنا) في نطق المتكلم ب(أنا) أثناء الحديث^(١٥)".

وإن كان القصد من استعمال هذه الكلمات المهمة عند بعض الباحثين هو الاقتصاد فإن "بنفست" يعتقد أنها تدلّ على الدور الذي يمكن أن يأخذه المتكلمون داخل التلفظ، وبالتالي تتضح لنا أهميتها إذ يقول "مانقونو": "تبقى ضمائر الشخص الأكثر ظهورا والأكثر استعمالا من الضمائر^(١٦)، كما لا يمكن تجاهل دورها في انسجام اللغة، حيث يقول "بنفست": "إن إثبات استعمال (أنا) لا يشكل نوعا مرجعيا مادام لا يوجد موضوع محدد (أنا) بحيث يمكن أن نرجع إليه هذه الإثبات^(١٧)".

إن ثنائية (أنا) و(أنت) من أهم الثنائيات التي جمّدت المحور التداولي إلى جانب عناصر أخرى كالزمان والمكان، والأحكام، وموضوع الخطاب ذاته،... ففي هذا السياق لسنا بحاجة إلى أن نلج على المواضيع الوصفية الخاصة بالتداولية بهذا المفهوم إذ وظيفتها مثلما تؤكد على ذلك "أركيوني" تتمثل في استخلاص العمليات التي تسمح للملفوظ بأن يدخل في الإطار المنطقي^(١٨) والذي يشكله المخاطب، المخاطب والمقام التواصل التمثلي في المعطيات المشتركة بين المرسل والمتلقي والوضعية الثقافية والفنية والتجارب والمعلومات المتقاسمة بينهما حسب "جون ديوي".

لقد حظي الخطاب السياسي بعدد كبير من الدراسات من نظرية الى تجريبية. فقد كانت الهيئات المكونة من خطابات لشخصيات عامة، وبرامج أحزاب متعددة ورسائل للدعاية، معضيات أولية لمعالجة النصوص والاستراتيجيات التخاطبية، إلى جانب المواقف الايديولوجية التي تشكل المجال الرمزي للتنظيم والممارسة السلطة ضمن المجتمعات المعاصرة.

نعرف الخطاب السياسي على أنه تمثيل للمكان، وتمثيل للجماعة اللغوية. وللعلاقات الاجتماعية، وتمثيل لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه، ووصول الرجل السياسي العصري إلى غاياته يعني أنه قد أدرك الكثير من التطورات الحديثة في ميدان البحث في سيكولوجية التواصل. فقد عدلت الكثير من الخطوات النظرية - في الثلاثينات من القرن الماضي - النظرة إلى التواصل منذ الصوفيين والبلاغيين اليونان حتى الحرب العالمية الثانية، فالיום:

• لم يعد المتلقي ذلك الكائن الأبكم والمجهول.

• لم تعد اللغة ذلك الناقل الشفاف لمقاصد المرسل.

أما الرجل السياسي فيجب عليه أن يكون باعتباره مرسلاً^(١٩):

- ذلك الذي يجعل كلام مجموعته مستحسناً، أي الذي يتحدث إلى جمهوره بالكلام الذي ينتظره منه.

- ذلك الذي يحمل كلام المجموعة التي ينتمي إليها، الذي يقول كلاماً يتعرف المتلقي من خلاله على نفسه.

- ذلك الذي يحمل كلاماً مسموحاً، ولكن في الوقت ذاته يصنع السلطة.

- ذلك الرجل الذي اختير من طرف أقرانه لتمثيلهم، وذلك البطل الذي يقوم

بتوجيههم.

تعتبر الدراسة التداولية للخطاب السياسي دراسة داخلية ولكنها تركز على التللفظ، والخطاب السياسي كما يقول "غيجليون" Ghiglione في 1989 هو "خطاب التأثير" حيث أن الهدف هو التأثير على الآخر وجعله يبادر إلى العمل، ويفكر، ويعتقد، إلخ... والتركيز على التللفظ يعني أن التللفظ السياسي لم يعد رهين الكتابات ووراء المحتويات، فبعدما تطور المجتمع نقياً أصبح يسلط الضوء عليه أمام الكاميرات والمكروهات... وغيرها.

إن فعل التأثير لا يأتي منعزلاً عن الفعل اللفظي والانجازي وهذا ما يتجسد في الأعمال الكلامية، فيمكننا الإطلاق من فكرة أن معظم الأفعال السياسية أفعال خطابية أي أفعال تؤدي بواسطة الخطاب، والتداولية التي هي استعمال للعلامات من طرف المتواصلين وعلى الخصوص استعمال العلامات السياسية إلى جانب العلامات غير السياسية ساهم في تحليل الخطاب، وبامتداد مجموع المعطيات السبائية والخارج - سبائية، فتوافرها كفاية يمكن إخضاع الخطاب السياسي للمبجح التداولي، ويمكن أن يقسم حسب "أوستين" إلى ثلاثة أقسام:

- المحاضر يقول شيئاً (شئ له معنى) ← المستوى اللفظي
- المحاضر يفعل شيئاً بقوله ما يقول ← المستوى الانجازي
- المحاضر يؤكد الراي في متلقيه ← المستوى التأثيري

يتحقق الفعل الكلامي في سياق محدد عن طريق معطيات زمكانية ومسيو - تاريخية والفعل الكلامي مرتبط بذاتية المتلفظ، فعندما يتحدث الرجل السياسي فإنه يؤدي أدواراً يتوقع بالنسبة لغيره، ويعبر عن علاقات قصدية إزاء الأشخاص وإزاء العالم الذي يعيش فيه فالفعل الكلامي ليس هو ذلك الفعل الذي يمكن التحقق في الكلام فقط، ولكن الفعل التحقق سواء انتهى إلى نظام اللغة أو أنتج بتوافر ظروف مسيو - نفسانية للتواصل⁽¹⁰⁾.

ينتج الخطاب السياسي في إطار مؤسسة سياسية (مواجهة الطبقات السياسية والمجموعات الاجتماعية المنظمة في شكل أحزاب، النقابات، والتجمعات...) من طرف فاعل سياسي (منظمة أو شخص يقوم بتنظيمها) ويجب أن يركز الخطاب السياسي على وجود مصاحب للمتخاطبين، بحيث ينقل الراي الذي يعيشه كل من المتلفظ والمتلقي.

يتضمن هذا الوجود في أغلب الأحيان الاستعلام الآني للأحداث بالنسبة لمقام الإنتاج، فيمكن أن يعرف الخطاب السياسي في هذا المقام بـ "الخطاب الذي يهدف إلى التدخل في نقاش عام حول إشكالية حاضرة لإقناع مجموعة محددة من الأشخاص ذات موقع سياسي محدد"⁽¹¹⁾.

فقد فضلت تسمية "فعل الإنتاج" في هذا المقام بالذات من تسمية "فعل التلفظ" بسبب تعدد مصطلح التلفظ من جهة، والدلالة على أن هذا الحال محدد بواسطة محركات أو خصائص مادية للششاط الكلامي من جهة أخرى... وهذا الأخير يمكن تعديده بواسطة دلالة...

1- المنتج (التلَفْظ / المخاطِب): الذي يكون مثل كل هيئة ينبعث منها هذا النشاط، ويتعلق الأمر عادة بمنظومة إنسانية.

2- المخاطَبون: وهي العناصر البشرية المتواجدة خارج نشاط الانتاج بمعنى أنها قابلة لإدراك ذلك الانتاج والاجابة عنه ومتابعته أيضا، والمنتجون المصاحبون يتميزون عن غيرهم بمشاركتهم في الانتاج الكلامي وهذا حال النقاشات السياسية، بينما يشاركون بعلامات غير لسانية حال الخطابات الأحادية الاتجاه.

3- المكان وزمان الفعل الإنتاجي وضعية مماثلة لما يدعى بالقناة في نظرية التواصل، يحدد المكان المجال الفيزيائي ويتحدد الزمان بزمان الانتاج الكلامي.

يتحقق دخول المخاطب السياسي في اطار خطابه باستعمال بعض الكلمات النحوية (ضمائر الشخص، الصفات، وضمائر الملكية)، بالإضافة إلى توظيف بعض اللواحق الكلامية المطابقة للشخصية الخطابية (أنا) و(نحن)، فيمكن ملاحظة بعض الضوابط في الخطاب السياسي مثل العودة الى المعايير التضمينية لـ "يجب علينا" التي ينطق بها السياسيون بهدف تشجيع الجماهير وكذا توظيف صيغة "أريد"، أو "أرغب" ...

يستعمل المخاطب السياسي أغلب الخطابات صيغة (نحن)، فإن كان من الممكن أن تتطابق (أنا) و(نحن) في حال الخطاب بمفهوم "بنفست"، فإن "أركيوني" تعتقد عكس ذلك إذ تقول: "لا يمكن أن يتطابق (نحن) مع (أنا) الجمع إلا في حالات شاذة ونادرة"⁽¹²⁾. بينما ينذر توظيف (نحن) بمعنى (أنا) ويتوقف على ارادة المتكلم كما يصعب استعمال (نحن) بمعنى (أنا) في حالات مميزة أين يستلزم الأمر من المتكلم اسناد الأوضاع إلى ذاته، يقول "بيار أثار" في هذا الصدد "من الصعوبة بمكان أن نحدد مدى التطابق بين الضمير المجهول والضمير الشخصي (نحن) المستعمل في الممارسة الشفوية"⁽¹³⁾.

تؤدي بنا القصدية التواصلية إذن الى البحث عن متضمنات الخطاب التي لا تتضح إلا بالكشف عن القوانين التي تميز الخطاب وتحركه، أي أن هناك قوانينا تدخل في توظيف المعنى الضمني لأن المخاطب السياسي لا يلجأ الى الأقوال الصريحة للتلفظ بها بل يسعى الى توجيه المخاطب الى التفكير في الشيء غير المصرح به، فلهذا خطاب جانباين: الظاهري والضمني، ولا يمكن التأكد من مطابقة أحدهما للآخر ذلك نظرا لحجم المضمير أو المحذوف الذي يكون كبيرا، وفي

هذه الحالة فإن الإرسالية الناجمة عن كل ذلك لا تعبر إلا عن جزء صغير من التواصل الكلي⁽¹⁴⁾.

وحتى يحقق الخطاب السياسي فعاليتَه يعتمد المخاطب عناصر تجعله يوحّد إلى الملمّح وما على المتلقي إلا إدراك ما أقواله دون الإفصاح بدوره، وإن لساءلنا في أغلب الأحيان عن مقاصد المتكلم، وما تحمله الكلمات من دلالات، فذلك لأن القدرة التواصلية للإنسان هي جزءها الأكبر ضمنية⁽¹⁵⁾. فليس كل ما يتلفظ به المخاطب السياسي واضحا بصفة جلية.

يقبل ما هو غير واضح في الخطاب في مقولات الافتراضات المسبقة présupposition والأقوال المضمرّة Sous-entendus التي تتركز على التناوّل بالدرجة الأولى، فإن كان المتلقي لا يستطيع أن يكشف عن معارف المخاطب إلا ما يتضح على لسان هذا الأخير، فإن جزءا كبيرا من تلك المعارف يبقى مجهولا لدى المتلقي، وبالتالي يبقى غير مؤثر على تفكيره، مما يجعله غير باحث عن المفاهيم الخفية، ومكتفيا بما يصرّح به المتكلم.

فالعديد من التلاعبات التداولية تقول أن الجمل بدلالاتها الموضوعية عن طريق علم الدلالة تستعمل غالبا لايصال المعلومات الصريحة في الدلالة الجانبية، فإذا دعا عمر محمدا إلى السينما ويحيى محمد بقوله: "لدي الكثير من الأعمال غدا" فذلك يجعل عمر يستنتج أن هذه الإجابة تتضمن رفضا لدعوته، إذن ظاهرة الافتراض المسبق تماثل التضمين التحادثي ولكنها تتميز بكونها غير مفصولة عن القيم الدلالية للجمل.

لقد كانت ظاهرة الافتراض المسبق أثناء القرن العشرين موضوع نقاشات فلاسفة اللغة أكثر ما كانت عليه عند اللسانيين لأنها ترتبط باشكالات منطقية هامة ويمكننا الإحالة إلى المثال الشهير "ملك فرنسا أصلع" لـ "جون سرفوني"⁽¹⁶⁾ وهو المثال الذي يفرض وجود شخص يمكن أن ترجع إليه العبارة "ملك فرنسا".

فمعكس محاولات بعض اللسانيين فإن ظاهرة الافتراض ليست مقتصرة على اعتبارات دلالية فقط، ففي غالب الأحيان يستوجب علينا الاستعانة بالاستنتاجات السياقية لفهم الافتراضات ملفوظ ما، إضافة إلى أن "ديكرو" قد بين أن الافتراض المعلومات في الملفوظات بدل من وضعها بشكل صريح يمكن أن يلعب دورا بلاغيا أو خطايا كاملا.

لتساءل في كثير من الأحيان عن الفائدة الاستراتيجية للافراض، فنقول بأن الحيلة اللغوية هي التي تضع المتلقي في حيرة وذاك من جهتين: فمن جهة يستدعي تلك الافراض نوعا من الوقت لأنه يجب أن يستخلص من أعماق الملفوظ وإعادة تشكيله عن طريق الاستدلال الجيد، وهو ما يشل اجابة المتلقي ومن جهة أخرى يبين "ديكرو" أن للافراض وظيفة تداولية تتمثل في جعل المخاطب في اطار حجاجي لا يسعه إلا تقبله.

يمكننا القول أن التداولية التي ارتبطت باللسانيات وبالفلسفة أكثر من العلوم الأخرى تحمل شبكة من العناصر والمفاهيم التي لم تتضح معالمها لا قبل "سوسور" ولا في المنظور السوسوري، إنها عناصر تساهم بعلاقاتها المتشابكة في جعل الخطاب منسجما. والتحليل التداولي لهذه الخطابات لم ينشأ من عدم، ولكن هو خطوة ملازمة لتطور المنهج البنيوي الذي تحدث عنه "سوسور".

لم يعد النص قابلا للتحليل على المستوى اللغوي فقط، ولكن يستدعي تحليله العناية بالعناصر غير اللغوية التي تعطيه أبعادا متعددة ولا تفصل عن القول ذاته، يقول "تودروف": "لا تؤثر الحالة غير لغوية من الخارج كقوة آلية ولكنها تقحم في القول على أنها وحدة أساسية في البنية الدلالية" (16).

ومن العناصر التي شكّلت المحور التداولي نجد الضمان التي تجسد الشخصيات المتحدثة / المتخاطبة (الحاضرة منها والغائبة)، وتحديد ما يستدعي تحديد الدور الذي يؤديه المتخاطبون والمقام التواصل الذي يتواجدون فيه، تقول "أركيوني": "لا يمكن احصاء الوحدات الذاتية في العملية التلفظية دون النظر إلى الوحدات اللغوية التي ندعوها بـ "المبهمات" أو "الضمانات" المعرفة مؤقتا بـ "مجموعة من الكلمات التي يختلف معناها باختلاف المقام" (17)، وكذلك الأفعال الكلامية التي لا تفصل عن الأقوال. فإذا أخذ التواصل بمفهوم التأثير فإن المراحل التي تبلور انتقال القول من المخاطب إلى المخاطب هو ما يدعى بالفعل الكلامي، ولأهميته خصه "أرستين" بكتاب كامل.

أما متضمنات الخطاب فقد جعلتنا نبحث في سطح القول وفي أعماقه أو ما يعرف بالتأويل، فالقول المضمّر يحتوي كل الأخبار القابلة لأن تكون محمولة بواسطة الخطاب، فهي تقوم على قصدية التكلم، وعلى حدس المخاطب الذي يلجأ إلى الحسابات التأويلية لتلك

ومؤزها، والدخول إلى توظيف الأقوال المضرة خاصة في السياسة قد يرجع إلى أسباب كثيرة
تقع المصاطب من التصريح، وقد تكون محدّدة في مقام التواصل، والاستعانة بالضمي يكون في
أجلب الأحيان بهدف تحرير الخطاب إلى الملقى كحيلة لبلوغ الغايات المنشودة.

ولا يمكن لأي خطاب الاستغناء عن الافتراض المسبق، فهو يعتبر الأساس الذي تركز
عليه في تماسكه العضوي، حيث قول "أركيوني": "يجب أخذ الحذر عند زعم أن المحتويات
المفروضة لا يمكنها أن تكون أساساً للرباط التخاطبي" (18)، ذاك أن الرباط الذي يقوم على
الافتراضات يخضع لقيود صارمة مقارنة بذلك الذي يركز على المحتويات المثبتة.

يبدو العلاقة القائمة بين كلّ هذه العناصر واضحة إذ أن الافتراضات المسبقة مسجلة
وهي موجودة في اللغة، وتكون ذات طبيعة خفية، تقول "أركيوني" في هذا الصدد: "سوف نعتبر
الافتراض المسبق كلّ المعلومات غير المصرّح بها، والتي تنقلها بنية الملفوظ الذي يسجل في
إطاره مهما تكن خصوصية الإطار التلفظي" (19).

إن هذه المواضيع التي تميّز الخطاب السياسي - مثلما يمكنها أن تميّز أي خطاب آخر -
تبيّن أن ما يوضع العلاقة بين اللغة والعالم ليست الجملة ولكن الخطاب، ولا يتم في هذه العلاقة
الثبات الأفعال دائماً، إنما يتم إظهار المواقف وصياغة الإشكاليات، والرسالة يمكنها أن تؤدي
أكثر من وظيفة عدا تلك التي تعني الإحالة إلى العالم فقط، بحيث تعدّد وظائفها من التعبيرية،
إلى التوجيهية

فالتداولية وإن تشعّبت في عناصرها ليست مفصولة عن حركية التفكير المعاصر الذي
أصاب مجموع العلوم الإنسانية والاجتماعية والتي تبدو أنها تشكل الهدف الأساسي لنظرية
التواصل.

1-A.Trognon, J.Larrue, Pragmatique du discours politique, Armand colin Editeur, Paris 1994, P 27.

2-J. Dubois, Dictionnaire de linguistique, Librairie Larousse, Paris 1973.

2- *أن أفعال الكلام التي تحدث عنها "أوستين" في كتابه How do you thing with words في 1962 تؤكد على أن وراء كل قول بعد من الأبعاد الكلامية أو السلوكية.

3- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، بيروت 2000، ص 258.

4- د/ طه عبد الرحمن، الدلالات والتداوليات "أشكال الحدود"، البحث اللساني والسميائي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 6، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1984، ص 299.

5-D. Mainguenau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire , Dunod 3^{ème} Edition, Paris , P 03.

6-D. Mainguenau, Op .cit, P 07.

7-E.Benveniste, Problèmes de linguistique générale, Tome 1, Gallimard, Paris 1966, P 252.

8-C .K, Orecchioni, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand colin éditeur, Paris 1990, P 35-36.

9-A.Trognon, J. Larrue, Op. cit, P 39.

10-M. Martin Baltar, De l'énoncé à l'énonciation, une approche de fonctions intonatives, Credif Didier, Paris 1977, P 26.

11-J .P, Bronckart, Le fonctionnement des discours, Un modèle psychologique et une mémoire d'analyse, Delachaux et Niestle éditeur, Neuchatel , Paris 1985, P 102.

12-C. K, Orecchioni, Op.cit, P 40.

- 13- بيارأشار، مسيولوجية اللغة، ترجمة عبد الله ترو، ط1، منشورات عويدات، لبنان 1996، ص 88.
- 14- محمد الحناش، البنية في اللسانيات، ط1، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء 1980، ص 193.

15-J. Cervoni, L'énonciation, P.U.F, Paris 1987, P120.

16-T .Todorov, M. Bakhtine, Principes dialogiques, Editions du seuil, Paris, P 67.

17-C. K, Orecchioni, Op.cit, P 34.

18-C .K, Orecchioni, L'implicite, Armand colin éditeur, Paris 1986, P 32-33.

19- C.K, Orecchioni, Op. cit, P 25.

تو جہالت

من أجل السيرة الذاتية¹

حوار مع فيليب لوجون

أجراه ميشال دولون

ترجمه د. محمد يحياتن

إن كتابة السيرة الذاتية هي في المقام الأول ممارسة فردية واجتماعية غير مقصورة على الكتاب. لها يلي حوار مع أحد الدارسين الثابرين للكتابات الحميمة.

لقد أصبح فيليب لوجون *philippe Lejeune* المختص حجة في السيرة الذاتية وجميع أشكال الكتابة الحميمة. ولد في 1938 في صلب أسرة من الجامعيين وهو من خريجي المدرسة العليا الموجودة في شارع أولم *rue d'Ulm* و حامل للدكتوراه وعصو في المعهد الجامعي لفرنسا، وهو أستاذ معروف بعلمه وكثيرا ما تأتبه الدعوات من جميع أصقاع العالم. وقد كان في مقدوره الاكتفاء بشهرته بجعله الكتابة الحميمة مجالا للبحث كغيره. ولكنه فضل الانصباع لدوار الكلام الذاتي بأن أصبح مناضلا من خلال الجمعية من أجل السيرة الذاتية *L'association pour l'autobiographie* وراث السيرة الذاتية². إن المهتمين لمن يكتبون اليوم يستثرون دون ريب اهتمامه، بيد أنهم يهتمونه أكثر من الشهادات *Témoignages* عن الماضي. في الملف الذي نشرته مجلة *Magazine littéraire* حول البومات الحميمة في الربيل 1988، يوجد مقال له ختمه بدعوة للشهادة عن كتابة البومات. ومن هذه المدونة، قمخض كتاب ميماء " كرامسي الغريز " *Cher cahier* والنسخ البحث وأمتد بفضل الجمعية وبلدية أمبريو بولي *Ambérieu en Bugey* التي وضعت مكانها تحت تصرفه. وهكذا أصبح الجامعي الذي اختار عدم مفادته جامعتة بفيلاننور

1- مجلة *Magazine Littéraire*، العدد 4، 2002، ص 20-23.

2- "طريق الجمعية: 10 شارع ليدى- بونير 1500. ليريو- بولي.

Villetaneuse كذلك *démarcheur* وكيلا لا بكل وجاعة فصوليا للاعترافات التي تدون في بقاع العالم.

- أنتم تشتغلون منذ ثلاثين سنة حول كتابة الأنا. ألا يزال موضوعكم هو نفسه لم يتغير؟ لقد اقترحت عدة تحديدات ممكنة للسيرة الذاتية...

* في البداية، كنت أحلل نوعا أدبيا، وكنت أركز على الأدب الرفيع وعلى الآثار الكلاسيكية، وهو أمر مشروع تماما والحال أنني لم أعدل عن هذا: لا يوجد ما هو أجمل من الآثار الجميلة أو النحف. مع مرور السنين، أدركت - وكان ذلك اكتشافا متأخرا - بأن السيرة الذاتية ليست نوعا أدبيا إلا على نحو ثانوي. فكتابة السيرة الذاتية هي أولا ممارسة فردية واجتماعية غير مفصولة على الكتاب. فليس من العدل الاقتصار على دراسة سير ذاتية أدبية. فكل نصوص السيرة الذاتية لائحة للانتباه، وهكذا اتسع اهتمامي بحيث أصبح يعني بما يكتبه الناس جميعا.

كنت واحدا من هؤلاء الناس وسأذهب إلى القول، في شكل طرفة باني لست بجامعي مختص في الجامعة. فالسبب الذي جعلني أعنى بكتابة السيرة الذاتية هو سبب شخصي في المقام الأول، إنها ممارسة أقبلت عليها منذ من المراهقة. وكان علي أن أقضي بعض الوقت حتى أدرك بأن موضوع الدراسة الجامعية والممارسة الشخصية يمكن أن يقرنا. وهكذا فمت بما يشبه اللف، عن طريق الأدب، لكي ألوم في الرحلة التالية بإعادة إدماج الأدب في منظور انثروبولوجي أوسع. وهذا التوسيع قد أدى بي، لا إلى التخلي، بما أنني أواصل إلى غاية اليوم الاشتغال على الكتاب الكبار، بل إلى ضم دراسة كتابات الأشخاص العاديين إلى دراسة الأدب. هناك نوع آخر من التوسيع يتمثل في الانتقال من السيرة الذاتية إلى اليوميات، التي هي نوع مجاور لكنه متميز. فالسيرة الذاتية أقل انتشارا من اليوميات، فهناك في فرنسا ما يقارب ثلاثة ملايين من الأشخاص الذين يمارسون اليوميات. بيد أننا نعرف السيرة الذاتية المشورة لي حين أن اليوميات المخطوطة والخاصة تفلت من القراءة. إن يوميات الكتاب المشورة مهيأة للغاية ولكنها ليست مثقلة لهذه الممارسة الجملة.

إذن هناك توسيع لما يكتبه الناس البسطاء وتوسيع للأصناف: من السيرة الذاتية إلى
 البوميات الشخصية وكذلك توسيع للأوعية المختلفة: لتصوير الذات لا يحصل فقط في الكتابة
 أو القيام بمحاضرة حول ذواتنا، هناك وسائط أخرى غير الورق أو الكتابة. لقد اهتمت بمشكل
 تصوير الذات في الرسم والتصوير الذاتي *autoportrait* لم بمشكل السينما. وقد نشرت
 دراسة صغيرة وشاركت في لقاء حول "السيرة الذاتية والسينما" في 1999 بأميريو بولي. كما
 عبت، وإن بشكل مريب، بالسيرة الذاتية في الأشرطة المرسومة، وهي نوع في أوج الانتشار
 حاليا. وحديثا جدا، ويقصد العودة إلى اللغة المكتوبة، ولكن مع وسيط مختلف، أصبحت مولعا
 بالبوميات على مواقع الأنترنت. إذن حصل التوسيع صوب اتجاهات مختلفة، وعدلت عن
 الدراسة الأدبية الصرف للنوع من أجل تبني وجهة نظر أعم، لست أدري ما إذا كان يجب أن
 أقول أنثروبولوجيا. في كل الأحوال، عاشرت أحيانا في عملي، وهذا منذ عشرين سنة،
 المؤرخين و علماء الاجتماع و علماء الأنثروبولوجيا أكثر من معاشرتي الأدباء.

• عندما يتحدثون عن المنظور الأنثروبولوجي، هذا لا يعني بأن دراسة السيرة الذاتية لا

تؤرخ لها.

• تماما، بما أن إحدى أفكارني التي وجهت إليّ نقد بصددتها هي أن السيرة الذاتية لم
 يكتب لها الوجود دائما، وبأنها ليست وجهة *vocation* أساسية للإنسانية. استخدمت في
 كتابي الأول الذي عنوانه "السيرة الذاتية في فرنسا" *l'autobiographie en France*
 عبارات استفزازية أثارت ردات فعل. إن تاريخ السيرة الذاتية، كما كنت أتصوره، بدأ بأوروبا
 ليس إلا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، واتخذت عند جان جاك روسو صورة الأب
 المؤسس. وكنت أعتقد أن ما سبقه هو بمثابة ما قبل تاريخ. إن هذه الطريقة المتحيزة في النظر
 إلى الأمور قد صدمت بعض العقول التي هي أكثر دراية من عقلي!

• لقد انتقد جورج غوسدورف *georges gusdorf* خاصة تحليلكم في الكتاب

الذي أفرده للكتابات عن الذات *Ecritures du moi*.

• أصر على القول بأنني معجب إنما إعجاب به. إن قراءة مقاله المنشور في 1956:
 شروط ونجوم السيرة الذاتية *conditions et limites de l'autobiographie* هي

أحد الدواعي التي جعلتني أعمل النظر في السيرة الذاتية. إنني أحترم جدا صورة وعلم وذكاء جورج فوسدرف، ويبدو أنه لا يبادلني هذا الشعور. بوجه عام، يمكن القول بأن لنا وجهة نظر مختلفة إزاء التاريخ. في كتابه الضخم المتكون من جزأين الصادر في 1990، يوتقي بأصل السيرة الذاتية إلى الكتاب المقدس وآدم وحواء، الأمر الذي يبدو لي وهما، أي الوهم الذي يدعو إلى الاعتقاد بأن كل شيء قد وجد على الدوام. فالتاريخ وفق هذا التصور إنما هو اكتمال لهذه الأصول وفي نفس الوقت تدهور. ففي كتابه هذا، يقضي وقته كله في نقد تدهور الأزمنة الحديثة. إن لي في هذه المسألة وجهات نظر أكثر ليونة. أعتقد أن كل الأشياء لم توجد على الدوام، وبأن أشياء كتب لها الوجود ومن جهة أخرى، فإن الأنواع الأدبية كما الأشخاص، تبدع أساطيرها. لقد سمعت إلى محاربة هذه النزعة، نحو أنه من المحتمل أن أكون قد استسلمت بدوري لها من خلال رغبتي في ردة العديد من أشياء حدثت إلى روبرت *rousseau*. يبقى أن غريزة السيرة الذاتية قد أصبحت ظاهرة اجتماعية هامة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وقد أصبحت كذلك تدريجيا إثر العديد من التطورات. التقاليد الفلسفية والأخلاقية آتية من اليهود القديمة: إن محاربة الضمير التي دعا إليها فيتاغورس وبعد ذلك الروافيون استعادتها المسيحية. إن هذا التقليد المسيحي أمر يديهي للغاية. من جهة أخرى، هناك بروز أدب الفرد في نهاية العصر الوسيط، الذي وإن لم يكن جسيما، إلا أنه قد جعل كل ما حدث في نهاية القرن الثامن عشر أمرا ممكنا. لا شيء خرج من العدم، بيد أن تحولا عميقا قد حصل آنذاك. سأتناول مثالا آخر، وهو البحث الذي أجريه الآن حول أصل ومنشأ اليوميات الشخصية لم توجد قبل النهضة؟ كانت هناك كتابات الحساب وحوليات الأحداث العامة، فظاهرة الكتابة يوما بعد يوم كانت موجودة، ولكن ما لم يكن موجودا هو فكرة جعل هذه التقنية في خدمة الفرد. لهذا الأمر لم يكن له صلة مباشرة بالدين؛ لقد أمكن لليوميات البروز بسبب تحولين حاسمين للمجتمعات الغربية: تحول العلاقة بالوقت المرتبط بابتكار الساعة الميكانيكية (بداية القرن الرابع عشر) وانتشار الورق الذي لم يحل محل القضيض المحمول للكتابات العمومية والرسمية فحسب، بل لوحات الشمع الصغيرة العابرة التي كانت تسخر للكتابات الخاصة. اختفت اللوحات في حوالي 1500. إن اليوميات الروحية التي ابتكرتها إينياس دي لويولا *Ignace de loyola* والسوعيون، ليست سوى نتيجة لهذا التحول الجهم. اليوم، نحن

بمساعد محاولات جديدة، وهذا أحد الأسباب التي جعلني أدرس بحساس الهومات على
الأيونات. فهذا الوسيط الجديد قد هو بعض شروط إنتاج النصوص السيرة الذاتية ومن ثم وقد
التيكالا جديدة. إن شعاري وديني هو النسبة والطور.

— في توسيعكم هذا الذي تصفونه لجمال نشاطكم، هل تصنعون بشكل مبرم النصوص
للحرة من أجل غاية أدبية وإرادة التليغ ونصوص جميع تكرات الأسس واليوم على صعد
واحد؟ هل يجب أو لا يجب إعادة إدراج الاختلاف والحكم الجمالي؟

• لماذا لا نضع أولا الكل على نفس الصعيد؟ أرى بأنه يستحيل معرفة أين يبدأ وأين
ينتهي الأدب. من جهة أخرى، عندما نتحدث عن الأدب، كثيرا ما يحصل الخلط بين وصف
الحال وتقدير البوعية. فالتفاسات حول هذه القضايا يحويها المرحى اللانهائي وهو الجدي.
نفسه بالأدب الرغبة في بناء موضوع يحدث تأثيرا في شخص آخر — وهذا ما يسمى عادة
بالفن، الذي لا أكن له كل الاحترام لحسب، بل الذي يستهويني كثيرا. إذا تعلق الأمر ببناء
الموضوع الأجل والألمع والأدق ما أمكن، فمن البديهي أن السيرة الذاتية لها صلة بالأدب. إن
ما يدهشني هو أن السيرة الأدبية ظلت في كثير من الأحيان، إلى غاية القرن العشرين،
مستبعدة من قبل النقاد يحملون الأدب. فلا نجد عند كتاب مختلفين أمثال برونو تيار
Brunetiere ومالارمي *Mallarmé* سوى صرخة واحدة. فبرونو تيار كان يصورها
بالحررة ومالارمي بالتعقيد. اليوم أيضا لا تزال مقصاة من الأدب من لدن بعض المفكرين
المختلفين الذين يرون بأنه يصغر إنتاج خطاب والفني وخطاب جمالي في الآن نفسه. لحسن
الحظ، ظهرت الأمور خلال القرن العشرين، إذ أصبحت السيرة الذاتية شيئا شائنا، على الأقل
لدى بعض الكتاب، ممارسة طلبية ومجالا فيه أشياء جديدة يجب أن تكشف وأشكال جديدة
يجب أن تبتدع. صاخر ب عن ذلك مثال ميشال ليريس *Michel Leiris*. فالموقف الذي
لناه في *l'age d'homme* و *la règle du jeu* مضرب للأمثال، فهو يريد أن يصالح
بين البحث على طريقة جان جاك روسو وتوضحية وجهة من النفس للحقيقة الأنثروبولوجية
والعمل الشعري على الكلمات. إن هذا العمل ليس من قبيل الخيال أو التخيل، فهو لا يهدم
مشروع الحقيقة، بل يصاحبه لكي يكتمل وينجز. هذا الدافع المزدوج، الحقيقة والجمال، تلفه
عند الكتاب الآخرين. بالنسبة لهم، إن بلوغ الحقيقة يمر عبر ابتداع أشكال جديدة. إنهم

يصلحون السيرة الذاتية من أشكال السرد التقليدية والحاجة من أجل الانتصار للاشغال على
 اللغة. وهذه حالة جورج بوبك *georges Perec* و كلود موريك *Claude Mauriac*
 على سبيل المثال. لقد ابتكروا آليات للغة بسيطة في الظاهر لم يفكر فيها أحد أبدا، والتي تحدث
 في القراء أكثر قوة جدا، مع البقاء في مجال الحقيقة. في نصوص السيرة الذاتية لجورج بوبك،
 لا توجد أدنى رغبة في الخيال، بل توجد رغبة الانصاف الجرم بالواقع المرير. وهذا أيضا لجده
 عبد كلود موريك الذي يشغل انشغالا من نص يومياته الخاصة للقض على ما لا يقض، أي
 جوهر الزمن. إن تحريره بحزم هذا الروح التاريخية للحقيقة. وهناك مثالان لعمل فني يجري
 خارج عن الخيال. إن من مستوى عصرنا الاعضاء بأنه لا وجود للفن إلا في مجال الخيال، وإن
 كل شكل من أشكال الفن خيال.

- نعترون من جديد على تحديد للأدبي بوصفه ما يسمح بفهم الكائنات البشرية
 وعصرهم لهما جيدا عن العمل الشكلي.

• أجل، إن هذا أمر بديهي. نحن نفكر بالأشكال التي تعلمناها والتي نعمل على
 تحييدها. نحن نكرر و لا يمكننا الخروج على حقيقتنا الجديدة إلا من خلال ابتداع أشكال جديدة.
 بيد إن للآداب لمحات وإضافات وتوحد في صلب نصوص السيرة الذاتية قوة ليست بقوة أدبية
 فحسب. فالسيرة الذاتية موارد أخرى وبخاصة لغة الشهادة وقوة التزام الشخص الذي
 يتحدث. لربما إن أصعب تدليفا حول ميثاق السيرة الذاتية. ربما لم أشدد عليه كثيرا في
 1975: فهو ليس موحدا فحسب بل علائقي *relationnel*. فالسيرة الذاتية ليست نصا
 تاريخيا فحسب حيث يلتزم المؤلف بقول الحقيقة، على خلاف الخيال حيث لا يلتزم المؤلف بأي
 شيء. بل يقترح على القارئ الظاهر بالتصديق ويجره إلى تقاسم لعبة لذبة أو باهرة. إن
 السيرة الذاتية، على خلاف الخيال، ولكن أيضا على خلاف السيرة *biographie* نص
 علائقي: المؤلف يطلب من القارئ شيئا ما ويقترح عليه شيئا ما.

- أكثر مما هو عليه في الخيال؟

• أجل، هناك شيء خاص جدا. المؤلف يطلب من القارئ أن يحبه بوصفه إنسانا و
 يتناطره لهما يذهب إليه إن خطاب السيرة الذاتية يستلزم طلب الاعتراف، وهذا ليس حال

خطاب الخيال. فكاتب الخيال يطلب من القارئ ما إذا كان خياله طيبا وناجعا. فالإنسان الذي يكتب عن حياته والذي يعرضها عليكم، يطلب منكم الاعتراف والتبرئة والقبول الذي لا يتعلق بنصه فحسب بل بشخصه وحياته. القارئ إنما هو موضوع طلب حب أو هو في موضع مجلس القضاء، الأمر الذي قد يبعث على الإزعاج. لاسيما وأنه قد يحصل أن تتطلب السيرة الذاتية - وهذا أمر أكثر إزعاجا - أو توحى بالتكاليف. فروسو، في استهلال اعترافاته *confessions* يتعدى قارئه بأن طلب منه أن يقوم بما قام به هو. وهذا من الأسباب التي تجعل السيرة الذاتية مغايرة، بيد أنها لن تصبح أبدا شعبية، فالناس ليسوا جميعا مستعدين لقبول حتى لمزية هذا التكاليف. السيرة الذاتية معدية والعديد من القراء يحذرون من مثل هذا التهديد. وهذا مقناه لنقول بأن هناك ديناميكية خاصة بخطاب السيرة الذاتية. وحتى إن كان النص خاليا من الإنحاف فإن قوة تبليغ السيرة الذاتية من قبل شخص يحسن الحديث عن حياته يمكنه إحداث تأثيرات قوية. كما أن قارئ السيرة الذاتية هو شخص يبحث عن الصلة وسحر الدخول في وجود شخص آخر. إذن إنه من الصعب تقويم قوة نصوص السيرة الذاتية بمعايير شكلية أو أكاديمية.

- حقا لا يمكن ردة الأدبي إلى المدرسي أو الأكاديمي. ولكن حين نشيرون إلى شخص يحسن الحديث عن حياته حتى عبر تراكيب غير سليمة، فأنتم تضعون قرائية باسم لمجاعة النصوص.

* أنا لا أرغب في وضع قرائية، أنا أسعى إلى فهم ما يجري حين نقراء: لقارئ السيرة الذاتية حساس وهش خيال عدد من الأشياء. يمكنه أن يقبل على ما يتوافق مع تجربته الخاصة ليس إلا أو أن يعزيه الفضول لمعرفة حيوات (جمع حياة) أخرى مختلفة عن حياته. يمكنه أن يمارس أيضا قراءة من الدرجة الذاتية، أي نوعا من الاستماع يعيد فيه بنفسه بناء جزء من النص في جزئيا فيما هو معروض ظاهريا للقراءة. إن هذه المشاركة وهذا الانخراط وهذه الفسحة تقع في موضع مغاير لموضع قارئ الخيال.

- أنتم تضعون تعارضا بين نص السيرة الذاتية والنص الخيالي، غر أن كتابا أمثال بنيمين كونستان *benjamin constant* أو *Stendhal* قد حاولوا اعتماد جميع التدرجات التي تفضي إلى الانتقال من السيرة الذاتية إلى الخيال.

• بطبيعة الحال. التباينات ضرورية للبناء. إنها تسمح بهذا ذلك بمصر الحالات الوسيطة المتداخلة والغامضة وفي أحيان كثيرة الأكثر متعة في مخاض عقدها. أجل، إنه في مقدور الشخص الواحد أن يختار على غرار كونستان التعبير بكثير من القسوة الحميمة في يومياته السرية ويمارس جميع الأشكال الوسيطة إلى غاية خيال أدولف *Adolphe*. إنا نملك منذ زمن غير بعيد جميع ألوان نصوص كونستان. إنها تمثل ما أسمته، بعدد جديد، بفضاء السيرة الذاتية. لقد سخر كونستان و*Stendhal* وجد هذه الإمكانية أي إمكانية التوزيع وإجراء التجارب الذاتية وتطوير الأرضاع الممكنة، ودفعها إلى المدى الأقصى صوب هذا الاتجاه أو ذاك دون التقيد بمخاطب الحقيقة، بل بإدماجها كصور في فضاء تصور الذات. إن هذه المنطقة من التجريب تستلزم مسافة، فلا يطلب من القارئ تصديق كل ما هو محكي. إنا نأى هاهنا عن مذاجة السيرة الذاتية لنفرض عليه ألعابا. وهذا ما سماه *doubrovsky* بكلمة عامة: الخيال الذاتي *autofiction*. إن هذه الكلمة التي وضعها بمعنى محدد ودقيق بعدد روايته *Le fil* في 1977 قد استعبدت لهما بعد بمعنى أكثر غموضا وعمومية من قبل جميع المؤلفين الذين يستقصون حاليا بانتشاء والمبة هذا التوسط *entre-deux*. كان معجم الأدب بحاجة إلى كلمة وهاهو *doubrovsky* قد زوده بها. لا أحد اعتمد حرفيا لتحديده وأصبحت الكلمة اليوم تعني الفضاء الموجود بين السيرة الذاتية التي لا تفصح عن اسمها والخيال الذي لا يريد الانفصال عن مؤلفه. إن كلمة السيرة الذاتية تخيف المؤلفين وكأنه يقال لهم أنتم لستم بفنانين. وهكذا عرضت كريستين أنقوا *Christine angot*، التي هي كاتبة مجيدة، بشكل مباشر حياتها في كتبها الأخيرة ولكنها تمنح ضد الفكرة القائلة بأنها تكتب سيرة ذاتية أو شهادة...

- لقد أنشأت الجمعية من أجل السيرة الذاتية. ما هو دور هذه الجمعية وإلى أي مدى يمكنها أن تنجد الدراسات الأدبية؟

• الصوري عن تطوري بالنسبة لعقد السيرة الذاتية وعن موضوع دراسي. خلال
 هي عشرة سنة تصرفات كباحث كلاسيكي ظل يهدأ عن موضوع بحثه. عند الثمانينيات،
 لم كنت ياد علي أن ألدخل ولا أكلني بدور الملاحظ، بل يجب علي أن أكون فاعلا ومساهما
 أكثر الفاعلين في الحياة الطاقية والاحتماعية. لقد توصلت لدى العديد من الأشخاص الذين
 يكتبون السيرة الذاتية أو يواظبون على كتابة اليوميات قلقا حيايا بقاء واستمرار نصوصهم.
 إنسان يكتب حياته أو عن حياته لم يتساءل عما ستصير إليه كتاباته بعد موته، لاسيما وأنه
 محدود راحة، وهذا دون التفكير حتى في الشر، في أن يكون له قارعا أو قارئان. ثمة عجز من
 حيث التواصل في المجتمع الفرنسي الحالي. هناك زعم بأن الممش قد أصبح موضة: إنه يعيش
 منته وسائل الإعلام وهو جاهز للاستهلاك، بيد أن الناس لا يتخاطبون في المرو وأنت لا
 تعرف جارك الذي يسكن قبالتك. فالعديد من نصوص السيرة الذاتية تظل دون قراءة،
 ومحتفي بجملة مؤلفيها وستفقد بعد ذلك من أجل لهم عسرا. أمست إذن لأعراض
 اجتماعية وعلمية في 1992 بجمعية مجموعة من الأصلاء بجمعية "من أجل السيرة الذاتية" التي
 تخرج جمع وقراءة وصيانة جميع كتابات السيرة الذاتية غير المنشورة المتعلقة بالحاضر والحاضر
 التي يراد تسليمها لها. وقد ألفتنا بلدية معينة بمصالة مشروعا، وهي بلدية أمبريو- بولي الواقعة
 في أين *l'Ain* القريبة من مدينة ليون، وقد تكومت بجعل جزء كبير من مدينتيك
Médiathèque (مخارة عن مكتبة بجمعية بصرية) المدينة تحت تصرفنا. إننا نكون بها أرشيف
 السيرة الذاتية. وفي ظرف عشر سنوات جمعنا أكثر من 1200 نص و حكايات ويوميات
 ومراسلات. والسبب قد يقصد لغة ذات عشر صفحات أو يوميات تتكون من عشرين
 كراسة... هذه النصوص قد قرئت كلها وعلق عليها وتم وصفها ولهرسها من قبل مجموعات
 من "قراء الحياة" مجانا وهي في متناول القراء الباحثين - بما في ذلك الباحثين في الأدب وعلوم
 اللسان. إذن هذا موضوع جديد للتفكير والكتابة، وقراءة السيرة الذاتية واليوميات. لدينا
 مجموعات للتفكير والكتابة، ولقاءات في نهاية الأسبوع، كما تنظم معارض الخ. لدينا مجلة
 سمياها بالطبع *la faute à Rousseau* (ذنب روسو) إن الأدب ليس مقصودا على
 الكتاب الذين نشرت أعمالهم في *La Pléiade* فهو من وضع الآلاف من الناس الذين
 يمارسون الكتابة والذين يرغبون في تبادل أفكارهم وقراءة بعضهم البعض الأخر. الرياضة لا

نقتصر فقط على نهائيات الألعاب الأولمبية. إنها ممارسة جامعية وأرى بأن الأدب كذلك. نحن
إذن جمعية السيرة الذاتية الودادية *amicale* للقراءة والكتابة.

من بين أعمال بلبل لوجون:

_ *L'autobiographie en France, Edition Armand Colin, Paris, 1971.*

_ *Le pacte autobiographique, Edition du seuil, Paris.*

_ *Le moi des demoiselles, enquête sur le journal de jeune fille, Le seuil, Paris, 1993...*

من الكلمة إلى الحياة:

حوار بين جاك دريدا وهيلين سكسوس

ترجمة أ. جوهر خاتر

جامعة تهزي وزو

عن لقائهما الأول، عن أصولهما المشوكة وكذا عن موضوعات المستحيل والسر في مؤلفاتهما يتحدث جاك دريدا (Jacques Derrida) وهيلين سكسوس (Hélène Cixous)... حوار حول موضوعات متفرقة يتوج صداقة فكرية عمرها أربعون عاما.

حديث مع ألييت أرميل (Alicette Armeh).

إن العلاقة التي تربط منذ أربعين عاما بين جاك دريدا وهيلين سكسوس هي مثل لريد صداقة أدبية وتبادل فكري يثري النصوص التي تغذي بدورها ولانسجام فكري يستق كل منهما بشكل مختلف في إنتاجه الفلسفي لدى الأول والأدبي لدى الثانية. وكلاهما يسكن ذلك المكان الخاص باللغة " حيث يمكن للطرفين أن يتعايشا مع ما بداخلهما وما بينهما ومع تبادلها "

وُلدا في الجزائر في عائلات يهودية، هيلين سكسوس بوهران عام 1937 وجاك دريدا في الأبيار قرب الجزائر العاصمة عام 1930. كانت هيلين سكسوس لم تُولف شيئا بعد لما النفا، وإنما كانت قد اطلعت على أول نصوص دريدا. ولنظرة كل واحد منهما لإنتاج الآخر

أصدقاء عميقة وآفاق جديدة تثيره. قبل جاك دريدا وهيلين سكوس دعوة المجلة لمواصلة حوارهما مثالية.

- قبلت حوارا شفاهيا يتدخل فيه "القول" (le dire) الذي كتبت هيلين سكوس عن خطورته بالنسبة إلى "التفكير" (au penser). يلعب الصوت أيضا دورا هنا: انه يشغل حيزا هاما من نصوصكم.

جاك دريدا: يؤخذني الذين لا يقرؤون على المراهنة على الكتابة ضد الصوت، كما لقصدت إسكاته. الحقيقة أنني الفرحت إعداد جديدا، ونعميما لمفهوم الكتابة، الص أو الأثر (trace). والشغوية كذلك هي تمهيد للأثر. ولكن المعالجة الجدوية لهذه المسائل تتطلب الوقت والصبر والاعتزال، أي الكتابة بالمعنى الضيق. يشق عليّ أن أرتجل في الرهانات التي أوليها أهمية كبيرة. إن أصواتنا الثلاثة، لتغامر هنا من أجل تموين وهيب ومنمير: تعطي الكلمة لبعضنا بعضا، نحفظ بها لشيء طريق غير متوقع في الأغلب. إذ ينبغي لأقوالنا أن تؤثر في أكثر من زاوية، ينبغي عليها أن تشكلت (se triangule)، أن توهم بالانقطاع وهي ترابط. حقا إن الكتابة بالنسبة لهيلين وبالنسبة لي وعلى الرغم من اختلاف صحيح، تضبط على الصوت، وسواء كانت داخلية أم لا، فهي تخرج أو تجدد دورا نفسها على خشبة المسرح. أكتب "صوت عال" (à voix haute) أو "صوت منخفض" (à voix basse)، سواء حلقة الدروس وللنصوص التي لا يقصد التلفظ بها. أكتب منذ أكثر من أربعين عاما ما أدرسه، من أول كلمة إلى آخرها، وأختير مسبقا إيقاع ونغمة ما أنطق به في المدرج متظاهرا بارتجاله. ولا أكتب أبدا في الصمت بل أصفي إلى نفسي أو أصفي إلى إملاء صوت آخر، أو أكثر من صوت: إخراج إذن، رقص وسينوغرافيا الكلمات والتنفيس وتليير اللهجة (changement de ton). إن إعداد حلقة دراسية، هو كطريق الحرية: أمتطيع إذن أن أتكلم بطلاقة، أن آخذ كل الوقت المتاح لي وأنا أكتب. أما عند الكتابة للنشر، فإن نبرة الصوت تتغير في كل مرة، نظرا لاختلاف أنواع النصوص.

- هيلين سكوس: لكلانا ممارسات عدة للكتابة. واحدة تبحث عن طريق صوت يقال "عال" (Haut) وهو بالنسبة لي ضعيف وأحادي المعنى. وهي من طبيعة التعليم، وأخرى

صوت بدرجات، المكتوب بصمت. وهي قبل وبلا صوت في حين أنها تسمع من خلال صوت واحد مجموعة أصوات. لما تكتب حلقات دروسك فانت تسبق الصوت (tu pré-voix) صوتك هو سبق - صوت (une pré-voix). فانت تكتب نصا يُعاد قوله. هذه الناطقة الثانية (reparlance)، هي "مسروخة" (théâtralisation) لما سبق إخراجك. انت تضاعف الإخراج. إنك مثل هذا الذي أنت كمؤلف. أنت تضاعف نفسك - في كل الاتجاهات. لا تكتب حلقات دروسي بل أحوب طيلة أيام منطقة ذات نصوص عديدة، بالتشعبات والتشابكات والطعوم، حتى أتذكرها عن ظهر قلب. ثم أرتحل انطلاقا من بذر نقاط من مفتحين على مدى أربع أو خمس ساعات. وفي نفسي حاجة ملحة إلى ترك أصوات تسكنني. أصوات جاءت من غياباتني التي توتن بسبي. أريد أن تكون لي أصوات. ونتيجة لذلك، فانا عرضة لخبثها وبماكانها أن تخونني. ولا سلطة لي فانا اخضع لوسائط الوعي. هذه المخاطرة هي شرط اندفاعي واكتشافي. ربما أكون نعتك الخارق عن أرت و (Artaud)، الكلمة المهموسة (La Parole soufflée)، في تلك الثانية لقبه المهموس. كلمة مهموسة | مغطاة من قبل شخص آخر وكلمة مسروقة | مخفية. كلانا نترك الكلمة لقلع: إطلاق الكلمة هنا هو كإطلاق عصفور أرنفس: هو كان نترك شيئا كان مبقوم برحلة بحرية، يوحد. حتى أنك وبحكم مهمتك ككرويفال-فيلسوف، وكوريفي (coryphée) وحقوة، لرفض النص وترسله إلى كل مكان، لإدوله وتوحيده، بل وتكسبه (rapper) حسب مشيئة فكرك الدقيق والاربعالي إلى أقصى حد. طيران نصوص. بل يتاني إحساس بالماء وبالموسيقى. من أين تأتي؟ أصوات أخلادة قديمة تفودني، هل هي لأبوي؟

- جاك دريد: "الكلمة المهموسة" هي أيضا من إملاء أصوات جمعة (رجالية وأنثوية)، فهي تشابك وتعاقد وتضارب. ثمة دوما أكثر من صوت أتركه يرن باختلافات في الارتفاع والحرس والدم وغيره لرجال ونساء يتكلمون بداخلي. مثلما ل وكت أخاطر بسبي حينئذ لتحمل مسؤولية ما يشبه الفرقة الموسيقية التي يتلزم عليّ، مع ذلك، إنصاليها. وهذا من أجل التأكيد ضد ملاحظة أو مخالفة الآخر، على هذا الذي يحدث لي من قبل أكثر من واحد وأكثر من واحدة، بالتصديق عليه. تدخل أيضا عقول باطلة أخرى أو طلال المرسل

إليهم، معروفين أو مجهولين، ألتك الذين من أجلهم أتكلم والذين يعطون لي الكلمة الذين يعطون لي كلمتهم.

اللقاء الأول

— يتواصل هذا الحوار الدائر بينكما منذ أربعين عاما. هل ترك لقاءكما الأول في مفهى Le Balzar في 1963، آثار ورواسب أصوات ؟

— جاك دويلا: يصعب علي أن أتذكر هنا لوتجلا، الآثار الملموسة والحية للقاء مع هيلين. نعم كانت هناك أول بطاقة لها بعد اطلاعها على "قوة ومعنى" (Force et signification) والمقابلة الأولى في Le Balzar إلا أنني غير متأكد أن التأثير الأول لهذه التجارب بقي كاملا. أتذكر فعلا المخطوطة الأولى التي استلمتها من هيلين، لقب الله " (Le Prénom de Dieu). وصلت إلى حديقتي كنهج. لم تكن الساحة الخضراء أو الاجتماعية التوجيهية Socio - éditoriale أي "قراء" أنفك مهتاة حسب رأيي (هل كت محصا ؟) لاستغل وتدبر ما كان يندى ها هنا. خفت إذن عليها خلال هذه القراءة التي غمرني فيها إحساس مودوح انهار وقلق.

— هيلين سكوس: تختلف حول نفس المنهد أحاسيسي قليلا. حيث انتظم كل شيء بالنسبة لي حينما لم أراه (Lorsque je l'ai nonvu) أولى المرات الأولى. إن ما رشح فيما حال بعدئذ إلى نوع من الأسطورة - بمعنى شيء مقروء (lisible)، هو أنني لم أراه. استمعت إليه فقط. إنه حادث خارق للعادة. كنت في الثامنة عشر من العمر. كان ذلك في السربون، حيث تقدم لامتحان شفاهي لنيل شهادة التيريز. كنت بعدة جدا في آخر المرح. لم أكن "أر" إلا ظهوره. كان يتحدث عما ينتهي عند الأبد: فكرة الموت. لم يدهلني شيء غير لاهة المفارقة تماما، الشديدة الحيوية وهي تتأمل فكر الموت. انفتح لي على أثر ذلك عالم الفكر والأدب. كنت له بعد بضعة سنين، إثر نصوحه الأولى. فكان الشيء نفسه يحدث لي كل مرة. لم أكن (je le nonvoyais). كان نوعا من الاستبهام النسبي حيث كان هو الذي كنت

دنت في " كم الساعة؟ " (Quelle heure est-il ?) ما كنت أراه لم يكن شخصه وإنما كبره (son être) التي غشي على ضوء جبل. انشاء لقائنا الأول في Le Balzar، تحدثنا فوبلا ومحور جويس (Joyce). كما تقدم خطوة خطوة حول آلاز بلغت مداها ونحن على الحدود محاولين كل من صفته أن يتأمل " الشيء ". كان أسلوب في اللا رؤية (non-voir) قنبنا: لا نرى (on nonvoit) ما ينبغي أن نراه بوجه آخر. له وإذا بصف في نيزف موكس (Spectres de Marx) أثر مقدمة الخوذة، موسم صورته الخاصة. هي حوراء "خوذة" Heaume (يا لها من كلمة ذات كلمات: heaume-home-homme)، واقية وجه طبيعة حيث يرى دون أن يرى. (Unheimlich). الكهنة، ذلك الإنسان، تبقى تنظر إليك في انمزال. في حوزتك منها الرسالة. ما رأيت (ce que j'ai vu) منذ البداية، هي لغة التي عرفت منها، أن بإمكان فكري أن يتزده فيها. من حينها لم أتوقف عن قراءته بدقة، وفي كل مرة يد ووكاني كنت أرى (je voyais) ما يكر. فالشخص الذي يتميز بمظهر ويكون جزءاً من حياتي، هو تجسيد لفكره بلغة، "الدريدية" (le derridien). إنها كلامه. فهي فرنسية مترندة (derridianisée) إذا أنه يترنحها ويعدم تشكيلها (l'afaçonne)، يترغها، ويستغل جميع إمكانياتها الاصطلاحية ويوفظ كلماتها التي توارت تحت السبان. إنه ينجيها. لما سمعته وجدت الخبرة التي كنت بحاجة إليها: لا شك أنها كانت موجودة في رامبو (Rimbaud)، غير أن الشعر مع دريدا جعل الفلسفة تغدو...

- جاك دريدا : من منظور محدد، منظور الكتابة ذاته إن حق لي القول، فقرأني (me lit) هيلين بشكل لا مثيل له. فهي تجد حالا المنفذ الأفضل والأكثر خفاء، إلى المسبك والمضي وإلى المعنى والحسم اللا شعوري لما أكتب. إن امتثاني لها في هذا الصدد، لا حدود له.

كتاب يهود من الجزائر

- وضع جاك دريدا في "أحادية لغة الآخر" (Le Monolinguiisme de l'autre) أن هذه اللغة التي جمعكما انصهرت في بوتقة الأصول المشتركة. فكلاهما "كتب يهودي من الجزائر".

- جاك دريدا: في البداية (مع أنها ولدت بعند "حرب الجزائر") لم تحضر أصولنا المشتركة تديلا كما يفرض نصنا إلى ذلك فيما بعد بحدة كانت تتزايد مع الوقت. بدأت أكتب عن "جزائري" عن المفارقة واليهودية... الخ من خلال "البطاقة البريدية" (postale La Carte) و"أحادية لغة الآخر" و"دائرة اعتراف" (Circonfessionion)... الخ ونحن إذ نشترك في كل هذا من هذا الجانب، نكتب من ذاك الجانب الآخر وهذا بديهي، نصوصا متناوبة إلى أبعد الحدود. ويختلف تفاهمنا مع اللغة هو الآخر. فليس نكوننا واحدا. ومع أن، تنوقي للأدب أبق فانا "فيلسوف". بدأت بمحاولة كسب المؤسسة الجامعية لتصفى المصادقة على عملي الفلسفي. كان لابد أن أنال بعض الاعتراف لولا قبل أن ألتحق لفني حربة ما في الكتابة. فلم يسبق لي أن غنت المعايير آنفا، إلا بطريقة حذرة وعاكزة وشبه مريبة. حتى وإن كان ذلك لا يخفى على الجميع. تخور شفهي المغرب باللغة الفرنسية، شينا فشيننا. إذ أطل أحادي اللغة بصاد وبلا متفد طبيعي إلى لغة أخرى. اقرأ الألمانية ويمكنني أن أجوس بالإنجليزية إلا أن تعلقي باللغة الفرنسية مطلق. شمس. في حين تربط هيلين علامة طبيعة بالألمانية لأن أصولها ليست يهودية مفرا دية فحسب وإنما هي استعلازية من أمها أيضا. ونقرأ في لغات عديدة.

- هيلين مكسوس: لما التقينا، كما متشغلين كل في جهة بالأقارب من القلب الزاهر للغة الفرنسية ورفيع الكلمة في محطتها، اضللتنا فيما يحصني من لغاتي الأخرى. كل منا غريب بشكل معابر. وهذه الغرابة، وجهة كذلك لقاءنا: لقد أدركي كغريبة حتى عن عالمي بهلما الجزء الاستعلازي، كما يسميه. والذي هو بالنسبة لي ألماني. إن ما يجمع تباينتنا، هي تجربة حالت إلى تيمة الداخل من خارج (du dedans de dehors). حيث انطبع خيالي بأول تجربة في صفوتي، أو الحدث، كما قد يسميه. كنت في الثانية والنصف من العمر حين ارتقي

لي فحة إن دنة طبيب - ملازم أول في 1939. وأصبح يحق لي دخول مكان القبول
 للإقصاء المعروف آنذاك في وهران بالنادي العسكري. دخلت تلك الحديقة: وإذا بي لم أكن
 في الداخل. فحسنت التجربة الأكبر: يمكن أن نكون بالداخل دون أن نكون في الداخل. فحة
 دخل في الداخل وخارج في الداخل، وهذا إلى ما لانهاية. وإذا بالجحيم يتفرع في المكان الذي
 كان يوازي لي مثل الجنة: كنت عاجزة عن الدخول في ما كان دخولي فيه مقولا. لأن أصلي
 لليهودي كان يقصيني منه. ولأن كل شيء معقد (inextricable)، لم أفهم ذلك إلا عندما
 بعثني رسالة البذ في شتات الأطفال. فقد عشت الإقصاء باستمرار، دون أن يضيقني أو يصير
 لي منزلا. حتى أن المرين داخل وخارج موجود في كل ما أكتب مثلما في فكر جاك دريدا
 كله. كونه فكر أولي في إعطاء شرعية لحضوره، هو ما لم أكن على علم به. فقد سجل
 كنتخف شيئا آخر في نصوصه. على كل كان إحساسي، وأنا أقرا "أصل الهندسة"
 (L'Origine de la géométrie) و"الصوت والطائفة"
 (La Voix et le phénomène)، أنني أنسل عبر شقوق الخفاء، عبر الأدب وأنا
 أنسل انفجارات كانت عدي إشارات وأقذار. كان أحدهما قد وُضع للكشف عن إدغلو
 ب (Edgar Poe) في الآخر أدرج دريدا، جويس (Joyce) بين طهراني
 هوسرل (Husserl). كان يعطيني من خلال الأدب منفذا إلى الفلسفة التي كان يدلي على
 مراميها وحسورها المتحركة، فأنسل عبر الدعايل. كانت مسألة حضور الحاضر
 (la présence du présent)، وحاضر الحضور (le présent de la présence)
 والقاء، مطروحة آنذاك. وحتى مسألة من الآن فصاعدا (Désormais). عرفنا الزجبل مع
 فيشي (Vichy). كنت في الثالثة لما رأيت أبي يتزع لوحته كطبيب. فنحن نشرك فيما أسميته
 "جراحنا" (nos blessures): إنها جراح ولكنها خاصة، وهي تصح القاب شرفا. لقد
 استطعنا أن تفاهم بفتر كلمة. لأن عمل الوصم (stigmatisation)، الندبة، كان أصلا
 مُنونا في كتاب حياة كل منا.

- عندما تكتب هيلين مكسوس، في "صور جذور" (Photos de racines)،
 نحن من نفس الحديقة، هل هي تلمح إلى النادي العسكري؟

- جاك فريدل: " نحن من نفس الحديقة ". هذه عبارة يمكن أن تفتح على جميع حدائق العالم ولكن الإحالة الحرفية هي أولا حديقة ديسي (Le Jardin d'Essai)، حديقة النباتات بالجزائر العاصمة ذات الأشجار الاستوائية قرب ملعب كرة القدم الذي كنت كثيرا ما ألعب فيه. مازالت هذه الحديقة موجودة إلى الآن. لم نذهب إليها معا أبدا ولكنها مثل نوحا من الفردوس المفقود. حيث نطبع كلمة (d'Essai) في هـ. من. للحياة... (HC. pour la vie ...) بلوة لغرض حردلها وتركيبها في ملحق بجل "أنواع من المنطق".

- هيلين سكوس: هذا الأدب الفرنسي بمحارلات (Essais). فهو كتاب (des c'est) أي كتاب هذا. وأنه لعجب أن نسمي حديقة، ديسي (d'Essai) وبني (L'Esse) باللاتينية : أن تكون (être).

في البدء توجد الكلمة

- تستد الكتابة عندكما إلى الكلمات، حيث تبدأ من لعب على الكلام ومن عبارة تغذي طبيعة الفكر وحتى تقدم التاريخ، أحيانا.

- هيلين سكوس: يمكن تأليف قصيدة بعنوان كبه وحدها. ولئن احتفظ " الكتابة والاختلاف " (L'Ecriture et la différence)، بالرواية لحوثا، فإن معنى الكلمة يجر مقارنته (ses attelages) بتحسن الوضع، حيث يتولد عدد هام من النصوص من كلمة عفرية من اللغة الفرنسية وظفها بنوع فاضحت فريدي. هالكون (Fichus)، ابن (Demeure) وكباش (Béliers)... يا للجرأة / أحسده على عناوينه وعلى أحاسه البالغ بما تنطوي عليه الكلمات الفرنسية، أديها كان أوفلسفيا.

- جاك فريدل: نعم، في البدء توجد الكلمة. كسمية وكلفظة معا. فلما لو كنت لا أفكر قبل الكتابة في أي شيء: لما تفاجنتي إمكانية ما في اللغة الفرنسية التي لم اخترعها، أصح منها حينما لم يكن موجبا وصيره الكثر المعجمي والنحوي ممكنا. من هنا هذا الإحساس المفضل:

منبج و - موفقة للغة - ونوع من اللامسؤولية. أتذكر كل شيء ولكن انطلاقاً من اللغة -
 التي تستغني عن وهي غر عبري. داهنسي في محاوره حديثة العهد استعمال عبارة
 (jurer avec): كانت تعني بالضبط ما كنت أبحث عنه أي "نثر" (détonner)، وفي
 الوقت نفسه "صدق على توقيع" (contresigner) و "أقسم، تكلم تحت اليمين مع ...
 (jurer, parler so) (sous serment avec ...) . وكما يعني أيضاً "أقسم"، ذلك
 الصرع نفسه. المعجزة أنني لم أفكر في ذلك قط قبل ثانية. ثم استمرت لروايات هذه العبارة
 المتطورة الترجمة. إذ لا يمكن أن نترجم "jurer avec" إلى لغة أخرى، والحفاظ على ما تنطوي
 عليه هذه الصيغة من تعدد وتناقض في استعمال معين. إن ما يقودوني دوماً، هو تعذر الترجمة :
 فاحملة مذبونة دوماً للسان القوم. حيث ينبغي على جسم الكلمة أن يلتصق بالمعنى بالمقدار
 الذي لا يسع الترجمة إلا أن تُضيعه. والمفارقة الجلية هي أن المترجمين اهتموا بنصوصي أكثر
 بكثير من الفرنسيين، محاولين ابتكار التجربة التي وصفتها آنفاً في لغتهم من جديد. فمثلاً لما
 احتفظت بـ هـ . من للحياة HC pour la vie، كأصوب عنوان، نطمت نصي لكي
 يستمر فلسفياً، ثروات الاصطلاح التميري على مستويات مختلفة : التحليل الدقيق لنصوص
 هيلين وفرويد (Freud) ولفكر موجب للحياة الخ ... إنه الحظ المحسن لاسمها وحروفه الأولى
 : هيلين مكسوس. يعني "هذا للحياة" (C'est pour la vie)، وفي آن واحد "صداقة
 ودية وأكيدة إلى الأبد" (à jamais) و "على مدى الحياة" (pour la vie). ويعني كذلك،
 لأجل الحياة "Pour la vie" الذي هو لديها إثبات والحياز إلى صف الحياة الذي لم انجح في
 مشاركتها فيه أبداً. أنا لست "ضد الحياة" ولكني لست "للحياة" (Pour la vie) مثلاً.
 وه وتافر يوجد في صلب الكتاب وفي الحياة.

-هيلين مكسوس: أنت ضد الموت ومع الحياة بشراصة. ولكن بشكل مغاير. بلا أ
 طمانينة (in /quièrement). أما فيما يخص العناوين فقد سلمت بأن الترجمة لا جدوى
 منها. فقد فقدت كل أمل في الاحتفاظ بمعنى (en jeune singe juif) "لأفرد يهودي
 غر" أثناء ترجمة "كتاب يهودي بار" (en jeune saint juif) عند ترجمة: (Portrait
 de Jacques Derrida en jeune saint juif) إذ كنت أود ل وأبقى على معنى

القرء . إلا أن ذلك لم يحدث.

—جياك دريدا: إن نصوص هيلين موجهة في العالم أجمع. ولكنها تبقى متعلقة الترجمة. فنحن بمثابة كاتبين فرنسيين تربطهما باللغة الفرنسية علاقة غريبة أو يرتبطان بها بغربة مألوفة أو بالغة غريبة. وفي الوقت نفسه نحن الكاتبين الموجهين أكثر والذين نتعذر ترجمتهما أكثر من العديد من الكتاب الفرنسيين لأننا متجذران في اللغة الفرنسية أكثر من ذوي الجذور العريقة في هذه الثقافة وفي هذه الأرض.

من الكلمة إلى الحياة

— يمكن للسرورة التي تصفاتها انطلاقا من الكلمة أن تهد وتجريدية جدا. على العكس، فإن كتبكما تحمل بصمات من السيرة الذاتية أي من الحياة نفسها: الكلمات تعود إلى الحياة.

— جياك دريدا: إن كتب هيلين وعند " اسم الله " (Le Prénom de Dieu) خيالية وعجيبة واستيهامية بالتأكيد، بل ونخصها فضلا عن ذلك سيرتها الخاصة المتميزة وحتى العائلية. يختلف الأمر كثيرا فيما يخصني! حيث لا يوجد في كتي الأولى أي دليل عن ترجمة حياتي أو إشارة إليها. فهي سر ذاتية إن كانت كذلك، بشكل آخر. لم امتد إلى ما يسمى «حياتي» إلا مؤخرا في دائرة اعزاف وفي أحادية لغة الآخر... الخ، باعتماد أسلوب خيالي تقريبا. وروضع الـ " أنا " في النصوص المعنية، إذن خيالي طبعاً. غير أنه يختلف عن وضعه في النصوص الأولى حيث كنت ألـ " أنا " أو " نحن " على الطريقة التجريدية للفيلسوف أو المنظر الكلاسيكي. فمعاراتنا إذن مختلفة جدا من جهة علاقة " الكلمة " بـ " الحياة " وبحياة الكلمة.

— هيلين سكوس: ومع ذلك، وحتى ل وفكرت فيما أكتب انطلاقا من تجارب أكون مرت بها، أجدني غائبة نسبيا عن نصوصي المعبرة سيرا ذاتية. لأن الأساس لما كان أنا، هو سرّي بالكامل. فأنا أكتب انطلاقا من ذلك التوتر القائم بين ما يختفي وما يفتني، يعني: الكتاب.

منكسب يحدث لي. فهو يملك قدرة أعلى من تلك التي في حوزة الشخص الذي يعتقد أنه يكسب كعبا. فكيف ألوى مني وتعلت مني. فهي تخصني للدرجة .

- جاك فريدا: غو أن القويحة المعروفة ب "السوة الذاتية" ثروي منذ كيك الأولى، مردوبا مطلقا. حتى وإن تولدت منها ميولوجية عاتلة هائلة: الأب الميت الموجود دوما، الأب المفقود ٢ والأخ. والأم لاحقا.

- هيلين سكوس: لا أنكر وجود العاتلة هاء، لكن عاتلي لست أنا بالكامل، فضلا عن كونها محوينا لي كما تقول أمي. وهي البنية الأولية لكل كائن بشري: فهي ما يحدث الواحديا الإغريقية، وهي بناء أسطوري أتمل انطلاقا منه الدار كل الكائنات البشرية. أما أنت، إنشكالك الفلسفة هي أنواع من الصور الذاتية. يتعلق الأمر قبل دوما بروحك وعقلك، بحسبك للمعل وباشتكك. الكائن خلف جروحك هو أنت بوجه آخر وعبر أكثر من روس (Rousseau) لأن فلسفتك هي سطر شفاف. إن كيك كلها تشكل سوة ذاتية من نوع غو معروف، مكتوبة "داخلها وعلى البشرة".

- جاك فريدا: بوذي أن يكون ذلك. لكن إن كان ذلك صحيحا سيكون خاصة بعد انتهاء الأمر، استعاديا.

- ما وصفته هيلين على أنه حضور للجسد في نصوص جاك فريدا، هل هو عنصر من هذه السوة الذاتية، ذات النوع اللامعروف؟

- هيلين سكوس: إن ما يؤكد حضوره في كل نصوصه هو محاذاة ما، شيء فطري له. لا يبيع سوة ذاتية عن جسده بصفته جسدا موضوعا (stigne)، جسدا بدم وعلامة. لقد أظهر بجراة عارفة أن الفيلسوف يكسب جسده كله، وأن الفلسفة لا يمكن أن يلدتها إلا كائن من لحم ودم مشهور وعرق كثير، وعني ودموع، معية كل جثائمه وشروطه البدنية

والعسيرة. وه شيء، فريد ولا مثيل له. هذا الجسد اليهودي الغريب (étranjuif) الذي يحاف ويوتعلش ويتنمع ويتنصر، يروح بما يخفي، لا يستطيع أن يكذب .

قيمة الحقيقة

— جاك دريدا: أنتم ترون ما تمنحني إياه صداقة هيلين: فهي الوحيدة ولا شك التي ترى أنني لا أكذب أبدا. وحتى عندما أكذب (وه وما يتلزم على أحيانا كجميع الناس وربما أقل). اطل (حسبها) بريئا. يُعرف عني أنني شخص يطرح قيمة الحقيقة للنقاش وعلى أية حال يزوي ويبريث ويخضعها لأسئلة التاريخ (يوجد تاريخ " لقيم الحقيقة ") إلى درجة أن أعدائي يعتبرونني خطأ طبعاً، متشككا وعذيبا. والحال أنني عندما يد ولي شيء ما "حقيقيا" (ولكني أعطي الآن لهذه الكلمة معنى مغايرا تماما، لا القوي على شرحه هنا)، لن تقدر أية قوة في العالم، ولن يقدر أي تعذيب على منعي عن قوله. ليس هذا شجاعة أو نخد وإغما هو الجذاب لا يقاوم. ولا تفوتني إن توجب على مساءلة عمل مؤلف محترم بأسلوب نقدي، خطورة الموقف. غير أن لا قدرة لي على الامتناع عنه: لما يتوجب قوله لا بد أن يُقال. وإذا ما كان ذلك يمر من خلالي، فلن يقدر أي سد على حجزه.

— هيلين مكسوس: منهج الحقيقة هذا هو الهدية التي تقدمها للإنسانية في رأيي. تعلم قراءتك أن الحقيقة تبقى دوما بعيدة النال. فمن حيث نصل، نتطلق ثانية، تستدرك، تندفع من جديد. ولا تجلس الحقيقة على ركبنا بل أن الحقيقة تسيرك بكل معاني الكلمة. إنه قانون الكتابة أيضا: لا يمكن أن نكتب إلا في اتجاه ما لا يتركنا نكتبه، فيفرض محاولة كتابته. لأن ما يعني أن أكتب، سبق وأن كتب، ولم تعد له أية أهمية. كما وأذهب دوما نح والأشد إزعاجا لأنه يجعل الكتابة مثيرة وموجعة معا. هكذا، أكتب باتجاه ما أتهرب منه، ما أحلم به. له و " حديقة ديسي" (Jardin d'Essai)، ولكنه حديقة جهنمية نظرد.

بين الممكن واللامكن

- جاك دريدا: نعود إلى مسألة المستحيل. لا يمكن أن ننف وإلا إذا عفونا عما يستحيل العف عنه. لأن عفونا عما هو قابل للعف ومقابل الندم أو طلب العفو، نحن لم ننف. إذ لا يمكن العفو إلا عما لا يُعفى عنه. فالإمكان (possibilité)، يتوقف إذن على المستحيل. وهذا ينطبق على الهبة والضيافة. فالضيافة اللامشروطة مستحيلة ولكنها الضيافة المكة الوحيدة الجديرة بهذا الاسم. باستطاعتني مضاعفة الأمثلة عن المفاهيم الخاضعة لنفس المنطق وحيث تكون إمكانية الشيء الوحيدة هي تجربة الاستحالة. فإن فعل أحدهم فقط ما بعده أن يفعل، ما هو بمقدوره، له وعندئذ يقوم بإظهار إمكانيات كامنة في ذاته، أي أنه يعرض برنامجا لا غير. فحتى ينجز شيئا ما، لا بد أن يفعل أكثر مما يقدر. حيث ينبغي لاتخاذ القرار من المرور عبر استحالة التجربة. فل وأعرف ماذا أقرر لن أضطر إلى تحمل أية مسؤولية. وهذا ينطبق على التجربة عامة. فلنكي يحدث شيء، أو يصل أحد، لابد أن يكون غير قابل للتوقع (inanticipable) إطلاقا. فلا يكون حدث ممكنا، إلا كمستحيل، فيما وراء "أنا أقدر". لذا فعليا ما أكتب "مستحيل" (im-possible) لأرعي بأن هذه الكلمة ليست ملية في استعمالها. فاللا - ممكن (l'im-possible)، هو الشرط لإمكان حصول الحدث، لإمكان الضيافة، والهبة والعفو والكتابة. والحال أن ما إن يتم توقع حدوث شيء ما، حتى يكون ذلك قد انقضى ولن يحدث إذن. وهو أيضا فكر مياسي: لا يحدث إلا ما فشلت التخطيطات المتوقعة على توقعه.

- هيلين مكسوس: إن المسؤولية، أبما تموضعها ومنلما تذكرها، هي مسؤولية مطلقة وعياء.

- جاك دريدا: إنها مسؤولية الآخر، ذاك الآخر، الموجود قبلي في ذاتي، مسؤولية لآخر مثلي.

- هيلين مكسوس: إنه رضى مطلق بالآخر، وأعمى كليا. فانت تتحمل مسؤولية شيء لا يمكنك تقدير تطوره ولا قوته ولا قدره. ولا خيار لك في الأمر.

- كيف نمارس القدرة بالظر إلى اللاممكن؟

- جاك فريدا : إنها نوع من اللا- قدرة (im-puissance) وعرض للذات على
 من هو "آخر" (Autre)، بلا إحوال، كمنال أو كذات مغيرة. فهو عرض على الآخر، لا
 يمكنه إلا أن يأخذ شكل اللا- قدرة. فالآخر هو ذاك أو تلك من أكون أمامه أو أمامها بخروجه،
 ومن لا يسمى ول وإكبره. وكما لا يمكن التسليم بغيره الآخر الذي سيظل دوما في الجهة
 المقابلة لا يمكن أيضا أن أكر غيبته. ولا أستطيع أن أقول أنني أفتح الأبواب، أنني أدع
 والآخر: فالآخر هنا من قبل. هي ذي الضيافة اللامشروطة (وهي غريبة عن السيامة وعن
 القانون، بل وحتى عن الأملق في معادها الضيق). إنها ضيافة توجهها زيارة وليست دعوة.
 والآخر سبق إلى الدخول وإن لم يترك دعوة. فتنة بين المشروط واللامشروط على العموم، تالو
 نهتي ولا انفصالية ولادة من التلازم مع الأمر الواقع.

- هيلين سكوس: يأخذ هذا العرض على الآخر بالنسبة لي شكل قبول. ما تدركه
 أنت على أنه عز هو من مغوري، قدرة تقبل الخضوع، هو قبول لا حدود له.

- جاك فريدا: هو ليس بعجز ناجم عن استقالة عادية أو عن ضعف، وإنما هو توقيع.

- هيلين سكوس: أنت تصل إلى ذلك من حيث لم تكن تنتظر.

- كيف يتوافق (Puisse) "ليت"، الذي نستعمله هـ.س، في جملة تتوقفون عندها
 طويلا، في هـ.س للحياة... مع المستجمل ؟

- جاك فريدا: إن "ليت" (Puisse)، هي إحدى تلك الإمكانيات الثمينة التي تقدمها
 لي اللغة الفرنسية، فأغريها وأستعملها: لذا حاولت أن أضع مطلقا لفعالية كلمة مثل
 "Puisse". إن صيغة نصب الفعل le subjonctif تعمل على إحداث الشيء بمحور
 النطق بالأمية. "ليت" هذا يحدث، وهذا يحدث في العر. وتكمن خصوصية "puisse" في
 "قدرته" الأند من المهاجرة والمغايرة عنها. ذلك أن الكلام حتى يكون مناخزا يجب الاستغنى

والحكم في الظروف والاعلام حول القوانين والأعراف، وهـ وما يطل إلى حد ما الدخول
 التقني للحدث. لأن الحدث الخالص يعطى المتاحوية (performativité). إن
 Puisse* الذي يشغل في نصوص هيلين، والذي هو ليس لا صيغة أمر ولا صياغة إخبارية،
 يتوقع على ذلك الخط الخالص الذي أتبعه بين الممكن والمستحيل. إنني أحاول أن أفكر فيما
 ورثناه عن الماثور الفلسفي من لوسط (Aristote) إلى هيجل (Hegel)، بوجه آخر، فيما
 يخص الممكن. إذ ينبغي أن نفكر بوجه آخر في إمكانية المستحيل. بيد وهذا، كروع من الكلام
 لمسهل أو كمفارقة لقيمة. وهـ وبالنسبة لي الرهان الأكثر جدية في العالم.

الحق في السر

ستحل كل منكما قيمة السر أيضا: فإذا كان ينبغي أن نترك النصوص تأتي، كيف
 يمكن إذن أن نحكي السر ؟

هيلين مكسوس: توجد عدة أسرار. لكلمة سر هي ذات أسرار. قيمة السر الذي لا
 أعرف عنه شيئا. وهـ وسري وفي السر إلى درجة أنني بلا أثر عنه، فيما عدا ربما ما يحضرنى على
 شكل أحلام. وقيمة السر الذي يكون شيئا معروفا ومخفيا ويستحيل إنشاءه لأن الإفساء يؤدي
 إلى تحطيم الشيء السري وكذا الحياة. وقيمة مجهول هذا السر المدفون في الظلمة والصمت: لن
 يعرف أحد أبدا على أية صورة سينشكرك ويستطيع أن يظهر. ويبقى سرا ما لا أعرف عنه
 شيئا (Dont je ne sais rien)، هذه الهبة التي تجعلني أكون من أكون. إن الكتابة هي
 كإسراف نقدمه لأنفسنا في الظلام: إنها فعل اليأس: إذ تعلم أن ثمة كنزا لن ندن ومنه أبدا. ما
 أجهلكم لنواتنا ! ومع ذلك توقع.

سجلك فريدا: هذا موضوع لا يتخذ. أشعر أنني الوريث والمؤمن لسر بالغ الخطورة، لا
 أطلق مفدا إليه، أنا بذاتي. إن الكلمة أو الكتابة التي أجول بها في العالم تنقل سرا يبقى مضمنا
 عني، غير أنه يترك آثاره في كل نصوصي وفيما أفعل وأعيش. كثيرا ما لذمت نفسي وأنا أكاد
 لا أمزح، كمران (marrane)، أحد أولئك اليهود المرتدين لهرأ، والذين كانوا في إسبانيا
 والبرتغال يمارسون شعائرهم سرريا حتى أضحووا يجهلون بها أحيانا. وشغلني أيضا هذا الموضوع من

مفهوم سياسي. فبعدما لا نحرم دولة معينة الحق في السر تصور مهددة: خف بوليسي وتفتيش
وكتمان ذلك أنني اعتبر الحق في السر حقاً أخلاقياً وسياسياً. والحال أن الأدب يفتح ذلك
لنكون المصور، حيث يمكن قول كل شيء والاعتراف بكل شيء دون إلقاء السر: إذ يمكن
هو ما وبسبب التقنون التخلي للمؤلف الأدبي أن ادعى بحق، دون أن يكذبني أحد، وحتى ل
وكنيت لكم عن حقيقة بري "أني لست من يتكلم بالصمت". وهذا يطرح على بساط النقاش
قضية "الاسم الغامض" من جلدريد. من يتكلم؟ بحق للأدب إذن أن يقول كل شيء. فالشيء
مشهور هنا، على ظهر نص ولا يستطيع أحد أن يتق به، لأنه خيال: يمكن أن أكون قد كذبت،
اختلقت وشوّهت، كما في كل النصوص للمسألة مورا ذاتية. فالحقيقة تتشوه وتتحول. أحيانا
للوع حقيقة أكثر قوة وأكثر "حقيقة". ولن يستطيع أحد أن يثبت بما يسمى الإثبات، أن
بعضهم كاذب. يشكل هذا الحق - الحق أن تقول كل شيء دون أن تعرف بشيء - صلة مبدأ
بين الأدب والمذبحوقراطية. يمكن المرد فعلا، أن الأدب إلا هو ليس شيئا في ذاته وإنما وظيفة
بموازاة وحيلة يمكن من مسئلة أن ينكر ويعترف دون أن يعرف، سواء عن وعي أو عن
عدم وعي. ولكن لـ ولم يكن الأدب غير سلسلة ضخمة من الأعراض، يا له من صحت
أعراض (symptomatologie)، فريد في نوعها إنه يسحر المحللين الفسائين. له وصحت
أعراض ضخم ومن فريد إلى لا كان (Lacan)، له وأقوى من الجميع. كان فريد يقر: "إنما
إنما أتعلّم بالتقرب من الشعراء".

سجلين مكسوس: يوجد باب أمام الكتاب. القارئ الملهم يفتح، لفظ أنا قد دخل
ولكن النص يجتهد لإخفاء الشيء في ثيابه، ولا حيلة للمؤلف لإزائه. قد يصحى بجياته كي
يكشفه. إن الأدب مأسوي. له ومعون بضرورة ملاحقة السر بلا جدوى. في النهاية، يهرب
الكتاب ولا توجد له نهاية. فالكاتب هو رسالة هروب، والأدب مدين للسر بالحياة، لأنه لا
يقوى على مهمته. فمجرد أن نكتب لنش، نقرز السر.

- جاك دريدا: يرتبط الأدب بما قلناه عن الحقيقة وماللا - يمكن. له وليس ما يحبه
لفظ. هو الواحد ذاته. إلا، مهما كنت قريبا من الآخر ول وفي التقرب الاتحادي أو الشو

المنسية، فالسر باقٍ. فالآخر منفصل. نحن نتحدث بالفرنسية وباللاتينية إذن: (Secernere)، يعني: فصل. وهذا القطع ليس سلبيا بل يعطى حظه للقاء، للحدث وحتى للحب. علينا ألا ننسى أن السر يُقال انطلاقا من جذور أخرى ووفق دلالة أخرى في اللغة الإغريقية والألمانية.

- هيلين مكسوس: فضلا عن ذلك، يمكن أن نضيف الإفراز (La sécrétion): إذ ليس السر قطعة ماس: فه وفي حالة الإفراز متواصلة ويكبر باستمرار: لن يقدر مؤلف أبدا أن يرتفع إليه.

- جاك دريدا: تتحكم أوجه السر والإفراز في "دودة القز" (Un ver à soie) الذي نشرته في "متاتر" (Voiles)، إزاء نص هيلين معرفة (Savoir)، إن أمكن القول. لهم تتحكم في مسار هو سر - ذاتي، من جهة إلى أخرى: مذكرات السفر إلى أمريكا الجنوبية، الطفولة، الدين، اليهودية، النلد (ذلك الوشاح الذي يفرض ارتداؤه على اليهوديين دون اليهوديات). وليس هذا سوى مثال أخير عن كل المشاركات التي لا يسعنا هنا إلا أن نذكرها.

مجله :

Magazine littéraire N°430: Jacques Derrida. Paris, Avril
2004, P/P22/29

عناوين مقطوعة

من هيلين سكوس إلى جاك دريدا:

- Quelle heure est-il ? colloque « Le passage des frontières », autour de Jacques Derrida, Cerisy-la-Salle, juillet 1992, éd. Galilée, 1992.
- Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif, éd. Galilée, 2001.
- Ce corps étranjuif, in « Judéités. Questions pour Jacques Derrida », éd. Galilée, 2003.

من جاك دريدا إلى هيلين سكوس:

- Fourmis, colloque « Lectures de la différence sexuelle », Paris, Collège international de philosophie, octobre 1990, éd. Des Femmes, 1994.

-H.C. Pour la vie, c'est-à-dire..., éd. Galilée, 2002.

- Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive, éd. Galilée, 2003, avec un frontispice de Simon Hantai.

و كجواب في المؤلف نفسه :

- Voiles, Galilée, 1999, avec six dessins d'Ernest Pignon-Ernest.

من أجل سوسولوجيا للكتابة

بيار تسيما

ترجمة أ. شمس الدين شرقي

جامعة تهزي وزو

ينبغي لسوسولوجيا الأدب، لكي تتحول إلى موسولوجيا للنص الأدبي (أي إلى موسولوجيا للكتابة)، التخلي عن بعض الممارسات التقليدية التي حالت في الماضي دون لونغتها إلى نظرية مقبولة: 1 - عن فكرة موسولوجيا المضامين التي ترى أن للنص الأدبي (مبتدلاً كان أو غير مبتدل) "مضموناً" يمكن إدراكه إدراكاً مباشراً، كما يمكن استخلاص معناه الاجتماعي في المستوى الموضوعاتي ("الأفكار الاجتماعية في آثار شارل ديكنز"، "الارستقراطية عند مارسيل بروست"، إلخ) 2 - كل محاولة لاخترال النص الأدبي إلى نسق مفهومي (إلى "بنية مدلولات"، بارط) ومماثلته مماثلة تمسكية بخطاب خاص حول الواقع الاجتماعي، 3 - فكرة أن السوسولوجيا الأدبية لا علاقة لها بالنص، وأنها لا تهتم سوى ببنيات خارج-نصية.

يتعلق الأمر هنا بسلوك اتجاه معاكس للإيجاب الأخير، إذ لا يمكن لسوسولوجيا الأدب أن تأمن كسوسولوجيا للنص إلا إذا فكرت في البنيات الخارج-نصية بوصفها بنيات نصية. إن فكرة تمثيل البنيات الاجتماعية بوصفها بنيات نصية ليست جديدة؛ فهي فكرة موجودة في بعض كتابات الشكلايين الروس، وبخاصة في كتابات تيباتوف الذي حاول توضيح الكيفية التي تدمج بها نصوص غير أدبية، تؤدي وظيفة اجتماعية محددة (مثل الرسالة)، في خطاب تخيلي لتصبح بذلك وقائع أدبية. كما أقام باخтин، الذي خصّص فصلاً كاملاً في كتابه عن رابليه لـ "الألفاظ المتداولة في الساحة العامة في آثار رابليه"، علاقات بين بعض الأشكال اللسانية السائدة في مجتمع معين والنص الأدبي: «لقد لمحصنا دور الساحة العامة التي هي قبل كل شيء "أصوات". ولقد قلنا إن هذه الأنواع العامة تتسرب إلى الآداب الجميلة

للمصر وتصلح ضمنها بدور أسلوب هام¹. لقد طبقت هنا فكرة ي. لوتمان التي مفادها بأنه من الممكن النظر إلى الثقافة بوصفها "نصاً ثقافياً" ولو أن ذلك التطبيق تم في مستوى نظامي أقل من ذلك الذي بلغه في أعمال مدرسة تارتو.

لقد لاحظت كريستيفا بعدد المقاربة الباختينية: «... يُعزى باختين النص داخل التاريخ وداخل المجتمع منظوراً إليهما بوصفهما نعتين يقرأهما الكاتب ويندرج ضمنهما بكتابتهما»². وهي نفسها اقترحت قراءة رواية "Jehan de saintre" (د. أ. دي لاسال) بوصفها «ملقى لفضاءات نصية» تلقي فيه نصوص كثيرة، تشغل وظائف اجتماعية محدّدة ("الوصف المدحي"، "الامتشهاد"، مشكلة [بذلك] النص الأدبي. وهكذا يتجلى هذا الأخير "نصاً" (كريستيفا) أنتجه الكاتب الذي "يقرأ" و "يعيد كتابة" (بحول) نصوص مجتمعه أو نصوص مجتمعات سابقة.

ويبدو أن مثل هذه المحاولات الهادفة إلى وصل المجتمع بالنص الأدبي تلائم البنية اللسانية لهذا الأخير ملاحظة أفضل من تحاليل لو كاتش وغولدمان التي تسمى إلى توضيح الكيفية التي تعبر وفقها نصوص عن بعض الإيديولوجيات أو الفلسفات التي يمكن ربطها بمصالح مجتمعات اجتماعية خاصة. ذلك لأن الأمر متعلق بمعرفة الكيفية التي تندرج وفقها البنيات الاجتماعية في هذه الممارسة الدالة التي تسمى "كتابة"، والكيفية التي تحوّل بها [أي البنيات الاجتماعية] فيها. وعلى كل محاولة مقبولة تهدف إلى الإجابة على هذه المسألة أن تصمّم في المستوى اللساني، بمعنى أنها تخرص على التفكير في المصالح الاجتماعية على هذا المستوى.

هنا تكشف نظريات باختين، ولوتمان و كريستيفا عن ضعفها: 1 - إيهامها لمسألة الدات الجماعية (وهي القضية المحورية في المقاربات الماركسية)، جعلها تعجز عن إسقاط الصراعات على المستوى اللساني بوصفها صراعات بين جماعات. 2 - لا تكلّ التحولات الحاصلة في المسار التناسلي بصفتها مواقف اجتماعية وإيديولوجية (أو مضادة للإيديولوجيا).

إن اللغة ليست كما لاحظ باختين/فولوشينوف في كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة"، وهو محق في ذلك، نظاماً محايداً يستعين به الكاتب على "التواصل" مع الآخر. إنها أحد الأنظمة

1- M. Bakhtine, L'œuvre de François Rablais..., Gallimard, 1970, p. 183.

2- J. Kristeva, Sémiotiké- recherche pour une sémanalyse, Seuil, 1969, p. 144.

السميائية والاجتماعية التي تصارع داخلها مصالح جماعية متنافسة. وهكذا فإن النقد الذي يوجهه شارل موراس *C. Mauras* إلى الرومانسيين الذين يعطون الأولوية للكلمة على حساب الجملة (النحو الجملي) فعل مبرر لا يفتقر عن الإيديولوجيا القمعية والرجعية لموراس والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. (يتلازم الدفاع عن صرامة التركيب مع كلاسيكية ذات نزعة تقليدية ومتسلطة).

تطور كل فئة اجتماعية، لغرض التعبير عن وضعها الاجتماعي وعن مصالحها الخاصة، خطابا خاصا بها ("لهجة اجتماعية"، غريغاس) مبنية بطريقة معينة على المستويين التركيبي والدلالي ومعارضة لخطابات جماعات أخرى كثيرة. ويمكن الحديث عن الموقف السومبولساني لتعريف التضادات *Antagonismes* الاجتماعية تعينا عاما، كما تظهر من خلال اللغة: في نصوص مكتوبة أو شفوية. وقد تتمكن، في سياق مثل هذا الموقف، من تبين أهمية رواية من قبل "آلام الشاب فارتر" وأهمية النجاح الذي حققته. لقد استعادت هذه الرواية، بتشريها للخطاب الأصلي، عنصرا هاما من "اللهجة الاجتماعية" للبورجوازية الليبرالية لتلك المرحلة، أي لجماعة اكتشفت عالم الفرد الخاص والكتابة الموافقة له ألا وهي الرسالة. تصبح رواية كل رسالة بصفتها تعبيرا عن هوى شخصي *passion privée*. ويثبت نحوها الروائي، الذي نجد فيه إيديولوجية الليبرالية تعبيرا أدبيا، عن النجاح، وفي الآن ذاته عن الشعب الذي صادفه "فارتر" (من قبل رجال الدين والأمراء المستبدين).

تحكم كل مقاربة تكفي بوصف لشرب الإنتاج الأدبي النصوص غير التخيلية (الوثائقية) على نفسها بالبقاء سطحية، بل وبالاختلال. يتعلق الأمر من وجهة نظر سومبولوجيا النص بالتصدي لمسألتي هامتين تختصان النتاج المرببة عن النصوص الخارجي (تشرب نصوص غير تخيلية في رواية، أو مأساة، أو قصيدة) على المستويين الدلالي والركيبي.

تشغل هاتان المسألتان مكانة مركزية في كتابنا الموسوم "الأزدواجية الروائية: بوردست وكافكا وموزيل". وقد أقمنا على ثلاث مستويات متكاملة. لا نروم هنا للتخصيص دعائم

1- Voir : M. Bakhtine (V. N. volochinov), *Le marxisme et la philosophie de langage*, Minuit, 1977.

2- Le Sycomore, 1980.

بحث موجه نحو موسيولوجيا الرواية ونحو أعمال بروست بصفة خاصة. مع ذلك فقد يكون مفيداً قول بعض الكلمات حول علاقات التناص عند بروست والقضايا الدلالية والتركيبية (السردية) للرواية، وذلك من أجل توضيح القوانين النظرية *théorèmes* المقدمة هنا بصورة الفضل.

إن الفكرة التي مفادها أن اللهجة الاجتماعية للمحادثة، ونعني كلام الطبقة الراقية، قد أدمجت وحولت (بالمحاكاة والمعارضة) في "البحث عن الزمن الضائع" تشكل نقطة انطلاق التحليل. يظهر الحديث في الرواية، تماماً مثلما هو عليه الحال في الواقع اليومي للمصالونات، لغة منمنقة ومفصولة عن الممارسة الاجتماعية، وقد جعلتها ممكنة الحياة الحاملة لأصحاب الربع البرجوازيين النبلاء القاطنين "ضاحية سان جرمان". ولئن كان هذا الحديث في ظاهره مجرداً من كل جدوى اجتماعية فإنه محكوم، مع ذلك، بمبدأ نفمي. إن اللغة بالنسبة للمتحدث هي مجرد وسيلة تتيح له البروز والارتقاء في السلم الاجتماعي؛ فهو لا يعاها لا بالحقيقة النظرية ولا بالميزات الجمالية بوصفها أهدافاً مستقلة. وفي نظره يمكن لكل فضائل اللغة أن تختصر إلى هدف وحيد تابع *hétéronome* أي خاضع إلى لمجاعة الشخص.

تمتلك المحادثة فيما يخص هذه الفظة بنية مشابهة لبنية الخطابة الإشهارية التي تتحول فيها كل الميزات (كل الاختلافات النوعية) إلى مجرد وسائل بسيطة تفيد في تحقيق النجاح التجاري والربح. نقرأ المحادثة، مثلها مثل الإشهار، بالميزات الجمالية (البلاغية) والفكرية *intellectuelles*، غير أن هذه الميزات أفعلة لا تفيد سوى في حجب مبدأ النعمة.

إن المحادثة عند الطبقة الراقية في الجمهورية الثالثة، التي نشأت في حضن أصحاب الربع كنتيجة غير مباشرة لراكم رؤوس الأموال، هي لهجة اجتماعية مؤنسة بقيمة التبادل: يتعلق الأمر بالنسبة للمتحدث الذي يمتلك بعض المعرفة وبعض المهارة الخطابية (البلاغية)، بتبادل هذه الأملاك الثقافية لأجل "الارتقاء" في المجتمع، ولأجل تحقيق مكانة اجتماعية لنفسه. إن كل ما يفعله موجه نحو الآخر، وبالتالي فالمحادثة محكومة بقانون (لأجل - شيء - آخر)، الذي هو بمنظور أدورنو نتاج للوساطة عبر قيمة التبادل.

إن القضايا التي طرحتها اللهجة الاجتماعية للتواصل، والتي هي في الآن ذاته، دلالية وإيديولوجية ووجودية، قد تشربتها الرواية البروسنية [نسبة إلى بروس] حيث يشغل غياب القيم النوعية والاختلاف (الدلالي) لب المشهد ضمن عالم التواصل الاجتماعي. يصح هذا الغياب القضية الدلالية الأساسية لرواية "البحث": فلا يكف السارد عن محاولته إقامة "اختلافات" بين البرما *la Berma* والمثلاث الأخريات، بين آل سوان وباقي العالم. وعندما تمحي في نهاية الرواية الاختلافات الجوهرية بين "ناحية سوان" و "ناحية غورمونت" محواً فحائياً في خلال حديث مع جيلبرت *Gilberte*، يعرف السارد اعوالاً أخيراً باستحالة تحديد مكنن الاختلاف في عالم اللهجة الاجتماعية للطبقة الراقية الذي هو عالم مظاهر خداع وأقعة.

إن أصالة وأهمية "البحث" البروسني تكمن في استبدال بروس الانسجام التركيبي التقليدي بانسجام دلالي جديد، والذي يمكن أن نخله بوصفه تطوراً وبوصفه تحويلاً لأقطاب معنوية* (غريغاس). فللبحث بنية استبدالية عوضاً عن أن تكون تركيبة. وتحولات الأقطاب الدلالية يمكن النظر إليها على أنها رد فعل منتج للازدواجية الدلالية (ومن ثمة للوساطة). إن تحولات أقطاب معنوية متعارضة تنتج مباشرة عن محو كل التعارضات الدلالية المزيفة لعالم الكلام التواصل (المحادثة).

ينتهي بروس بمعارضة هذه الأخيرة بكتابة استبدالية وخطمية *onérique* موحدة نحو اللاوعي، نحو قوانين "الذاكرة اللاإرادية". تعارض هذه الكتابة الناجمة عن تحلل المبدأ التركيبي التقليدي، الذي كان ينظم روايات القرون السابقة (إلى نهاية القرن التاسع عشر)، الوساطة عبر قيمة التبادل، الملازمة لكلام الطبقة الراقية، بمبدأ قيمة الاستعمال: أي بالإنتاج النصي حيث تصبح العلامة اللفظية هدفاً لذاتها عندما تكف عن أن تكون وسيلة تبادل. ففي نص بروسني من قبيل "أسماء البلدان": الاسم الذي حمله تحليلاً مفصلاً، يتعارض الدال غير القابل للتبادل، ومنطلق ترابطات صوتية ودلالية، بالمصطلح الكوني: الأمر نفسه للجميع. وبهذا

* في النص الأصلي: "isotopies sémémiques"، نسبة إلى "sèmes" والمقصود بها وحدة معنوية.

يلتحق بروست، بقده خطابات الحديث (بوصفه كلاماً) الواسطة، بالجهود الملامى لتخليص اللغة من آثار قانون التبادل الذي هو في الآن نفسه قانون التواصل اللفظي.

ونهاية "البحث" (الزمن المشترك) هي التي تبين إلى أي درجة يكون فيها القناع والتعبير مظهرين لازدواجية الطبع *ambivalence caractérielle* والازدواجية الدلالية بصفة عامة: لكل الشخصيات تقريباً تظهر فيها كائنات مزدوجة تنتمي إلى مجال الظاهر. ووفق هذا الأسلوب، يظهر "البحث" بحثاً دلالياً عن القيمة وعن الاختلاف النوعي الذي لا يمكن العبور عليه في واقع موسيولساني تحكمه قوانين الواسطة، وقوانين التبادل.

وعندما تأخذ الواسطة شكل الازدواجية الدلالية (ازدواجية الطبع وازدواجية الحدث)، فإنها تنتهي إلى التشكيك في الراكب السردية للرواية: في السببية البسيكولوجية والحدثية والفلسفية. إن "سمة الطبع هي دال على الفعل" مثلما لاحظ تودوروف. غير أنه في سياق دلالي مزدوج، حيث الطبع متناقض، تتعلم العلامة أي علاقة سببية أحادية بين طبع ومقاصده ومتابله أحداث. فعندما يحاول السارد أن يشرح لنفسه سلوك البرتين *Albertine* بيني "حكايات" ممكنة ومتوازية دون أن يجد بذلك الحكاية الحقيقية، الحكاية النهائية، شأنه في ذلك شأن صوان الذي يجهد نفسه في بناء الحكاية الحقيقية لأوديت *Odette* في عالم روايتي مزدوج، مسكون بكائنات "مزدوجة" (بالمعنى الباغيني للكلمة)، ينتهي الراكب السردية بأن يُؤغزع، وتعرض بنية الرواية لأزمة: فانسجام النص لا يمكن للراكب - الكلي *Macrosyntaxe* أن يضمنه، كما لا تضمنه السببية السردية.

وخلاصة القول: 1 - أن تشرب اللهجة الاجتماعية للطبقة الراقية يدخل إلى الرواية قضية الواسطة (والبحث عن القيمة النوعية)؛ 2 - أن الواسطة تأخذ فيها شكل ازدواجية دلالية وأن هذه الازدواجية تنتهي بأن تسبب أزمة الراكب السردية (الراكب السردية *syntagme narratif*)؛ 3 - إن أزمة المبدأ الراكبي هذه تؤدي إلى ازدهار كتابة جديدة استبدالية تعارض الواسطة بالبحث عن تخليص العلامة اللفظية (بوصفها دالاً مستقلاً) من السياق الواسط للتواصل: التعارض الأساسي لـ "البحث"، هو إذن ذلك الذي بين الكلام والكتابة.

إن هذه المبادئ النظرية التي عُرضت بالتفصيل في الإزدواجية الروائية، لا يمكنها بالطبع تأسيس موسيولوجية للنص (للكاتب) ذات صفة كونية (عامة) ولا تدعي ذلك، ولكنها قُنت هنا لتدل على الوجهة التي يمكن أن تتخلدها مثل تلك الموسيولوجية، في موقف لا زالت فيه الصلة التي توحد بين البنية النصية والبنية الاجتماعية تطرح مشكلاً ويظهر فيها الباحثون معظمهم بنوع من عدم الارتياح إلى مصطلحات التماثل أو التشابه البنيوي التي لادجتها نظريات الماضي الجدلية.

وفي الأخير يبين تشرب النص الأدبي النصوص "الصدقية" أو "العدوة"، التخيلية أو غير التخيلية، المكتوبة أو المنطوقة، عن تلقيه المعاصر واللاحق. فلا يمكن لهم وجود الأفعال التي يثرها النص ضمن أنظمة اجتماعية وفي أوساط فئات اجتماعية مختلفة بمنزلة عن ضرورة الإنتاج الذي تطور فيه مواقفهم (أي النص) الإيديولوجية. وقد يسمح تعنيفاً للخطاب، الذي أكد أهميته غريغاس في كتابه الحديث الموسوم "السيمبليات والعلوم الاجتماعية" لموسيولوجيا الكتابة إضافة علاقة بين خطاب (خطابات) نص أدبي و"اللهجة الاجتماعية" (غريغاس) للجماعة التي تلتقه.

في هذا السياق، فإن تلقي الأثر البروسي في كتابات بعض المثقفين الألمان المنضوين (منذ 1928) حول *"institute für sozialforschung"* (مدرسة فرانكفورت) يعد مثلاً يفي على أي تعليق. فالنصوص الفلسفية لـ و. بنيامين، وبصورة قطعية خاصة، نصوص ت. و. أدورنو، تبحث عن الدفاع عن الخاص (*das besonder*) ضد التغيرات الشكلية التي تخضع لها صس الأنظمة المصطلحية والرائية. لكتاباتهم، التي تفرز من عوائق التركيب المصقي والمفهومة النظامية، تنحو إلى التعبير التصويري (الاستعاري، الكائني) وعلى المبدأ الواسطي للمثال (*paradigme*) ليس مصادفة أن تتوافق مع كتابة بروست الذي سبق وأن لاحظ: «إن بين الأشياء أقل جمالا مما هي عليه في الحلم، ولكنها أكثر خصوصية من المفهوم المجرد الذي كونه عنها» (ضد سانت بوف). ويظهر تفكير الفيلسوف بعدد الفن وكأنه يرد عن نظرة الفنان هذه: «منذ الأزمة السحيقة يجهد الفن نفسه لإنتقال الخاص، لا لتبسيط المخرج كان له محيياته» (*Asthetische theorie*)

إن القراءة الخطابية التي تصل "النظرية النقدية" (لأدورنو وبنيامين) بـ "البحث" البروسي (والتي لا مناص من ذكرها هنا) لا يمكن توضيحها إلا في ضوء علاقتها عقولة الخصوصية

الواقعة في صلب الخطابين: الواحد مفهومي والآخر تخيلي. وفي الآن ذاته يفترض أن تخرج هذه المقولة التي هي فلسفية وجمالية في آن، ضمن سياق موسيوقافي مطبوع بالخطاط النزعة الليبرالية. وقد حُلَّتْ أزمته بصيرة نافذة د. هاليفي *D. Halévy*، معاصر بروست (في الخطاط الحرة، 1931)، وأصبحت الموضوع الرئيس للنظرية النقدية بعد أن بلغت أوجها في ظل الديكتاتورية الفاشية.

وختاماً، ينبغي التأكيد على استحالة فهم الوظيفة الاجتماعية للنص الأدبي فهماً ملموساً ما لم يحدد بالنسبة لـ "الطور الأدبي" لو (بمعنى تودوروف) بالنسبة لـ "الخطاب الأدبي". هذه الفكرة مُضمَّنة في نقد وجهه أ. كوهلر *E. Kohler* إلى "البنوية التوليدية" لـ لومبان غولدمان: «غير أن بنويته التوليدية تتعامل أهمية الوساطة عبر التوليد الأدبي». هذه الوساطة ضرورية للفهم الموسيوقافي لنص ما بالنظر إلى أن قطعه مع النصوص الأدبية السابقة لا يمكن شرحها إلا في مستوى موسيولوجي: في إطار موقف موسيولساني جديد يجعل بعض أشكال الخطاب الأدبي القديم أشكالاً مستحيلة (مفارقة للزمن).

وهكذا فإن القطعة البروستية مع الرواية "السردية" لبزالك ومع اللغة التواصلية للكوميديا الإنسانية، التي يقارن بروست أسلوبها مع أسلوب الحديث، لا يمكن فهمها إلا في موقف اجتماعي تحرر فيه اللغة من الفعل الفردي (فائدة بذلك صفتها العملية) لتصبح بنية مستقلة نسبياً. في مثل ذلك الموقف، تصبح الكتابة السردية نفسها، والتي لا يمكن فصلها عن الفعل *action* والحدث *événement* (عن "السببية الحديثة"، تودوروف)، موضع تشكيك وأزمته تتصادف مع أزمة الفرد الفعّال للعصر الليبرالي، عصر أشراف على نهايته في الوقت الذي كان فيه بروست يكتب روايته.

1- E. Kohler, principes historico-sociologiques et science littéraire, in : Tilas, Univ. De Strasbourg, 1973-1974, p. 7.

مواجمیات

حياة وأعمال محمد ديب

أ. مريزقي قطارة

جامعة تيزي وزو

ولد محمد ديب يوم 21 جويلية 1920 ببلسان حيث تلقى تعليمه الابتدائي إلى أن حصل على الشهادة الابتدائية بمرعيها "الأهلي" و"الأردوي" سنة 1931. هو أن طفولته قُربت بمرض وماتت كانت لها انتمكسات عميقة ومسيرة على طبعه وفي أعماله الأدبية لاحقاً. هذه عرف الهم وهو لم يكده يتجاوز العاشرة من عمره لما توفي ولده سنة 1931 كما تجزّت صوته بحدوث وقع له بسببه أزمة الفرائض لمدة طويلة وكاد يؤدي بسببه إلى الهول لأن ذلك كان مرحلة ما قبل اكتشاف المسلمين وبطلان الثورة تذكّر الدور الذي لعبه معلم شيعي (أروحي بلمسان) في تلقيه الطغالة الفرنسية.

لقد طبّب الكاتب تصادف الحرب العالمية الثانية وما بعدها وهي فترة مارس محمد ديب بها مهن عديدة تدل على كثرة استعداداته وقدراته الذاتية. فمن معلم بقربة زوج بقال بالحدود الجزائرية المغربية (1938-1940) إلى محاسب بمكاتب جيوش الحلفاء بوجدة (1940-1941) إلى مراحم من الفرنسية إلى الإنكليزية لدى الجيوش بالجزائر العاصمة (1943-1944) إلى مصمم زراعي ببلسان (1945) لأن محمد ديب كان رساما مؤهلاً قبل أن يكون كاتباً أو شاعراً، والحق الكاتب بعد ذلك بجريدة "الجزائر-الجمهورية" (1950-1951) حيث عمل كصحفي إلى جانب مساهمته في دورية "ليوني".

إلى جانب كل تلك النشاطات التحق محمد ديب بجامعة الجزائر حيث درس الآداب (1940-1944) في حين كان يمارس الكتابة (الدم نصوص له معروفة تعود إلى 1946). هو أن الكاتب مر دون شك خلال حياته بفترات بؤس وشقاء. يقول محمد ديب عن فترة إقامته بالعاصمة بين 1943 و1944 "كان همنا الكبير بتلك الفترة العثور على ما نأكله (...). كل من الناس كانت تقوت جوعاً" (الجزائر-الجمهورية 27 سبتمبر 1950). وهي دون

شك وضعية جعلت الكاتب يحمل عاطفيا وسياسيا نحو الشيوعية إذ انخرط لمدة قصيرة بالحزب الشيوعي الفرنسي (1951).

عرف محمد ديب ابتداءا من 1952 ككاتب غير أنه اضطر إلى الهجرة (1959) تحت ضغط السلطات الاستعمارية ولم يسمح له بالإقامة بفرنسا إلا بعد تدخل مجموعة من كبار الكتاب الفرنسيين لصالحه. واستقر به المقام بمدينة لامال سان كلود بضواحي باريس من حوالي 1964 إلى أن وافته المنية.

إلى جانب نشاطه الثقافي والكتابي قام الكاتب خلال غربته بأسفار عديدة إلى المغرب الأقصى وبلدان المعسكر الشرقي والولايات المتحدة حيث عمل أستاذا بجامعة لوس أنجلوس (1976 - 1977) وهولندا (ابتداء من 1975) كما عمل أستاذا بجامعة السوربون بباريس (1983 - 1986) وهو كان خلال كل ذلك على اتصال دائم بالجزائر إلى أن توفيت والدته (1983). لقد قضى الكاتب السنوات الأخيرة من حياته صريع المرض غير أن ذلك لم يثبته عن الكتابة، فآخر كتاب له صدر شهر قليلة فقط قبل وفاته عن "توقف بسيط لقلبي" حسب ابنته آسيا (جريدة لوماني 05 ماي 2003).

نعتقد أن جزءا كبيرا من التكوين الروحي والجمالي والفلسفي للكاتب قد تم خلال فترة طفولته وشبابه وظل يلزمه طوال مشواره الكتابي إلى جانب المكسبات الناتجة عن التجربة ونضج الوعي الفني والفلسفي.

لارل قصيدة معروفة للكاتب نشرت سنة 1946 وهي قصيدة " ليقا" (نجم) وبها نجد ميولا مدنية نحو الحين (للأندلس) ونحو الميتولوجية والصوفية النعيم والشمولية والصنعة اللفظية المنازة. وأكد الكاتب الشاب طبعه وطموحاته الكبيرة خلال الأيام الثقافية بسيدي مدني بضواحي مدينة البليدة (1948) لما صرح أنه "يريد أن يكتب عن كل شيء".

غير أن وضع الفترة التاريخية التي كان يمر بها الشعب الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية - وهو وضع عايشه الكاتب شخصيا - جعله يتجه نحو تعبير أدبي ذي طابع واقعي (وإن كانت تلك الواقعية تخفي جوانب جمالية وتلميحية كثيرة بإفراز من الكاتب نفسه وهذا موضوع واسع لا يمكن التعرض له هنا) فكتب ثلاثيته الأولى المشهورة حيث استعرض الوضع

الثوري لقنات الشعب الجزائري في المدن وفي الأرياف نتيجة الاستعمار والمز بين الأوربيين والأمازي. تعرض الكاتب لكل ذلك من وجهة نظر قريبة من أيديولوجية اليسار السياسي تقدم شهادة عن بؤس واستعباد أغلب الجزائريين وجشع المصيرين وأدماهم من بعض الجزائريين لرياب العمل وأصحاب الأراضي (الدار الكبيرة - الحريق - التول). غير أن الكاتب تعرض بنفسه الثلاثية إلى مراقبة ونضج الفعل عبر وأقام موازنة بينها وبين نصيح الوعي السياسي لدى الشعب الجزائري وقد عبر أحسن تعبير عن ذلك في رواية "الحريق" التي حلت تتواتر صريحة بما وقع في نفس سنة صدورهما (الثورة المسلحة).

فترة العمل المسلح عبر محمد ديب عنها بنبرات ووسائل فنية مختلفة في روايات "صف الحريق" و"من يذكر الهم" و"رقصة الملك" وفي مجموعته القصصية "في المقهى" و"الطلسم". أما مرحلة ما بعد الاستقلال وما تمخض عنه من مستجدات فقد تناولها محمد ديب على الخصوص في روايات "رقصة الملك" و"الإله عند البرابرة" و"وكل الصيد" وفي مسرحية "ألف نوبة لصعلوك".

نلاحظ أن الجزائر - وما تعلق بها - شكلت محورا أساسيا مباشرا لقصص وروايات محمد ديب وظلت حاضرة ومزجا في قصصه ورواياته التالية انطلاقا من "هايل | 1977" لا تحول الكاتب إلى تبني فضائيات خارجانية لا محدودة المعالم تخاشيا وموضوعات بحوله الجديدة. يمكن أن نستخلص من المسار القصصي للكاتب أربعة مراحل فنية متميزة هي:

- مرحلة الواقعية (ثلاثية الجزائي) بما فيها فترة انتقالية مع رواية "صف الحريق" ومجموعة "في المقهى".

- مرحلة تحول جذري وصريح نحو السريالية والصوفية مع روايتي "من يذكر الهم" و"سرورة على الشاطئ الموحش".

- مرحلة واقعية جديدة من مجموعة "الطلسم" إلى رواية "ولي الصيد" وهي مرحلة تجمع بين مكسبات الواقعية والسريالية وتوسيع الطابع الصوفي لقصص محمد ديب.
- مرحلة الفضاءات الخارجانية والرمزية انطلاقا من رواية "هايل".

نلاحظ من خلال كل ذلك أن الكاتب كان دائما متواخا بين الحلم والواقع تخاشيا وتلك الحساسية التي تكونت لديه خلال فترة الشباب وولما لذلك المشروع الأدبي الذي

صرح به سنة 1948 أي "الكتابة عن كل شيء". بالفعل، موازنة مع نظرقه إلى أوضاع الجزائر تناول الكاتب إنشاداً من الستينيات محاور ذات صبغة عامة منها البحث عن الذات وعن الهوية والحقيقة والمعنى والأثولة والدين والقيمة وعن إمكانيات التعبير الأدبي واللغة على العموم، فخاص في بحوث ذات طابع أنثروبولوجي وحضاري بين من خلالها وضع الإنسان في إنتمائه الحضاري والإنساني تجاه الآخر وشرح غفائا الإنسان الجزائري على الخصوص والإسلامي على العموم كما استعرض الإنسان في مواجهته لقلبه. وقدم مواقف وجيزة عن كل ذلك في مجموعاته الشعرية العديدة.

لقد نال محمد ديب جوائز أدبية معتبرة وعديدة أولها الجائزة التي توجت أولى رواياته "الدار الكبيرة" سنة 1952 وآخرها جائزة الأكاديمية الفرنسية سنة 1994. يبدو الكاتب في كثير من أعماله صعب التناول مستعصياً على الفهم وقد أهدينا له مرة ملاحظة في ذلك الشأن مرة علينا بخاصة "هل أنا ألفت كلمات مقاطعة لتطالبوني بالحل؟". نعم كل ذلك التعقيد والانغلاق والعمق والغنى الدلالي الذي يميز جل أعماله كان لديها أمراً بسيطاً عادياً وواضحاً. ما أعظمه!

أعمال محمد ديب

روايات:

- ثلاثية الجزائر (- الدار الكبيرة 1952 - الحريق 1954 - التول 1957).

- صيف الربيعي (1959).

- من يذكر اليم (1962).

- سرورة على الشاطئ الموحش (1964).

- رقصة الملك (1968).

- الإله عند البرابرة (1970).

- وكيل الصيد (1973).

- هايل (1977).

- ثلاثة الشمال (- سطح أرمول 1985 - إغامة حواء 1989 - تلوج من
رحله 1990).

- الصحراء بكل صراحة (1992)
- الأميرة الإسبانية المغربية (1994)
- ابن شاه الشيطان (1998)
- رحلة لوس انجلس (2003)

مجموعات قصصية:

- في المقهى (1955)
- الطلسم (1966)
- الليل المتوحش (1995)
- مثل دوي النحل (2001)

قصص للأطفال:

- بابا فكران (1959)
- القط الحار (1974)
- صائم والسحر (2000)
- البريق الذي يعتقد أنه فيح الشكل (2001)

مسرحيات:

- ألف لحية لصعلوك (1980)
- عطية الريح (لم تشر بعد | فوجدة موزق قطارة)

مجموعات شعرية:

- الظل الحارس (1961)
- صبيغ (1970)
- كل الحب (1975)
- نار يا نار جميلة (1979)
- مياه جارية (1987)
- لجر إسماعيل (1996)
- طفل الجاز (1998)

دون تصنيف:

- تلمسان أو مقامات الكتابة (1994 | نصوص وصور).
- شجرة القول (1998 | محاولات).
- سيمورج (2003).

الفهرس

5 كلمة المخبر
7 كلمة العدد

دراسات

11 عولة التناصر ونص الهوية. د. آمنة بلعللى
34 القيمة الفنية الدلالية في شعر بدوي الجبل. د. مها خويك ناصر
60 الجمع العلمي بدمشق (مجمع اللغة العربية). أ. السعيد بوطاجين
69 تعدد الأصوات وتداخلها في قصص عبد القادر بن سالم الأستاذ. عمر بلخير...
79 هرميوطيقا النص أو لفظة تأويل النصوص. أ. مليكة دحامية
91 أدبية أشكال النص الشعبي الأمازيغي. أ. حورية بن سالم
100 مدخل إلى اللسانيات الشكلانية. أ. عبد الله إسمعردان
125 التعددية اللغوية في البلدان المغاربية في نظر الباحث والأديب التونسي الراحل صالح القرمادي. د. محمد بجاتن
137 صورة المرأة القتالية في روايات مولود فرعون. أ. سامية داودي
147 المنهج والنص الشعري الخطاب النقدي العربي أنموذج. أ. رابحة بخاري
161 إنشاء النصوص الشعرية وكيفيات التواصل. د. مصطفى درواش
176 الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي. د. إبراهيم سعدي
193 بنية الخطاب الأدبي الشعبي دراسة إناسية. أ. زهبة طراحة
205 الجملة العربية قديما وحديثا تحديد ودراسة. أ. الجوهر مودر
215 التخيل مقارنة للغة. أ. نصيرة عشي
225 توظيف التراث الشعبي في قصص السعيد بوطاجين. أ. ليديا كميلة حرشاي...
235 التحليل التداولي للخطاب السياسي. أ. ذهية هو الحاج

ترجمات

- 249 من أجل السيرة الذاتية حوار مع فليب لوجون. أجواء ميشال دولون. تو: د. محمد بركات.
- 259 من الكلمة إلى الحياة: حوار بين جاك دريدا وهلين سكوس. تو: أ. جوهان خاتو.
- 277 من أجل موسيولوجيا للكتابة. يار تسيما. ترجمة: أ. شمس الدين شوقي.....

مراجعات

- 287 حياة وأعمال محمد ديب. أ. مريزق قطارة.....
- 293 الفهرس.....

